



Monographien
Moderner ■ ■
Musiker ■ ■ ■

Band III

C.F. Kahnt Nachfolger
Leipzig

LIBRARY OF
WELLESLEY COLLEGE



PRESENTED BY

Mass. State Normal School Library

169919

Date Due

[illegible]

Library Bureau Cat. no 1137

5-70 m

gc es
qr

MONOGRAPHIEN MODERNER MUSIKER



Band III

15 Biographien
zeitgenössischer Tonsetzer
mit Portraits



Eigentum des Verlegers für alle Länder
Alle Rechte vorbehalten

C. F. KAHNT NACHFOLGER, LEIPZIG

Herzogl. Anhalt. Hof-



Musikalienhändler

1909

169919

Alle Rechte, auch die der Übersetzung vorbehalten.

Nachdruck verboten.

HL 340

.M66

3

Monographien moderner Musiker

Band III

INHALT

	Seite
Schillings, Max von Rudolf Louis	1
Weingartner, Felix „ Otto Taubmann	13
Volbach, Fritz „ Dr. Julius Hagemann-Bonn	28
Kienzl, Wilhelm „ Max Morold	43
Mottl, Felix „ Erich Kloss	58
Panzner, Karl „ Willy Gareiss	72
Draeseke, Felix „ Heinr. Platzbecker	82
Pierné, Gabriel „ Prof. Wilh. Weber	96
Fuchs, Albert „ F. A. Geissler	105
Pater Hartmann von Ander Lan-Hochbrunn, O. F. M. „ Eugen Segnitz	117
Boehe, Ernst „ Dr. Edgar Istel	127
Kaskel, Karl von „ Dr. Eugen Schmitz	137
Nicodé, Jean Louis „ Otto Taubmann	155
Schulz-Beuthen, Heinrich „ Kurt Mey	175
Hermann, Robert „ Dr. Walter Niemann	198

Monographien moderner Musiker

Band I

INHALT

	Seite
Wolf-Ferrari, Ermanno	von Hermann Teßler 1
Huber, Hans	, Edgar Refardt 11
Kistler, Cyrill	, A. Eccarius-Sieber 22
Thuille, Ludwig	, Edgar Istel 34
Fried, Oskar	, Hugo Leichtentritt 46
Humperdinck, Engelbert	, Georg Münzer 59
Gast, Peter	, Lothar Brieger-Wasservogel 73
Mahler, Gustav	, Ludwig Schiedermair 81
Mendelssohn, Arnold	, Wilibald Nagel 95
Becker, Reinhold	, Heinrich Platzbecker 107
Sommer, Hans	, Ernst Stier 112
Reiter, Josef	, Max Morold 121
v. Hausegger, Siegmund	, Oskar Noë 128
Strauss, Richard	, Leopold Schmidt 142
Kaun, Hugo	, Wilhelm Altmann 156
Schumann, Georg	, Paul Hielscher 165
Bungert, August	, Max Chop 179

Band II

Die Musik unsrer Tage	von Max Hehemann 1
d'Albert, Eugen	, Arthur Smolian 15
Berger, Wilhelm	, Emil Krause 40
Blech, Leo	, Ernst Rychenowsky 52
Bossi, Enrico	, Wilhelm Weber 65
Delius, Frederick	, Max Chop 83
Hegar, Friedrich	, Hermann Trapp 98
Heinrich XXIV. j. L. Prinz Reuss	, Friedrich Keller 108
Kämpf, Karl	, Julius Hagemann 119
Klose, Friedrich	, Rudolf Louis 132
Koch, Friedrich E.	, Karl Kämpf 145
Limbert, Frank L.	, A. Eccarius-Sieber 163
Mikorey, Franz	, Ernst Hamann 167
Pätzner, Hans	, Rudolf Louis 178
Rabl, Walter	, A. Eccarius-Sieber 192
Reger, Max	, Richard Braungart 197
v. Reznicek, E. N.	, Otto Taubmann 215
Schelpflug, Paul	, Franz Dubitzky 231
Weismann, Julius	, A. Thomas-San-Galli 245
Zilcher, Hermann	, Wilhelm Altmann 259
Zöllner, Heinrich	, Eugen Segnitz 267



Phot. Atelier „Veritas“, München.

Max Schillings.

Max Schillings

(geb. zu Düren [Rheinland] am 19. April 1868).



Max Schillings

von

Rudolf Louis.

„Jede echte, rückhaltlose Bewunderung erzeugt notwendig die Nachahmung.“ Die Wahrheit dieses Satzes, mit dem Jakob Burckhardt in seinem unvergleichlichen Buche über die Renaissance in Italien die Würdigung der neulateinischen Poesie einleitet, hat sich auch in der Geschichte der Musik immer und immer wieder erwiesen. So oft eine ganz gewaltige schöpferische Natur auftrat und die gesamte Welt in die anbetende Bewunderung ihres Genius zwang, konnte es nicht fehlen, dass die Bewunderer in dem gleichen Masse, wie sie bewunderten, auch zu Nachahmern wurden. Und mochte ihnen ihr Verstand noch so eindringlich predigen, dass Nachahmung — weil auf die Wiederholung eines schon einmal Dagewesenen hinauslaufend — unmöglich zu dem führen könne, was einzig und allein in der Kunst wirklichen Wert und Bedeutung hat: zu einem völlig originalen Schaffen, — immer zeigte sich doch die Suggestionskraft des grossen Genius als so unwiderstehlich, dass sie schliesslich über alle Bedenken triumphierte und jeglicher Warnung zum Trotz den verehrenden Jünger in jene getreue Gefolgschaft bannte, deren Gefährlichkeit man sich wohl bewusst war.

Und nicht nur als eine Notwendigkeit stellte sich die Nachahmung hochbewunderter grosser Meister heraus, sondern zu allerletzt noch jederzeit auch als ein Segen für die Kunst und ihre Weiterentwicklung. Denn eben jene, die ihre Bewunderung auf den Weg der Nachahmung leitet, sind es eigentlich erst, die das, was die bahnbrechenden Genien an neuen Formen und

Inhalten ihrer Kunst errungen haben, zu einem Allgemeinbesitz der künstlerischen Menschheit machen, — und wenn für die Epigonen selbst ihre nachahmende Richtung auch eine Gefahr bedeutet, nämlich die Gefahr, ihr eigenes Selbst ganz an den bewunderten und geliebten Meister zu verlieren, so konnten sie doch gerade als Epigonen, bestrahlt von der leuchtenden Sonne der Meisterkunst, ihre eigene künstlerische Natur zu einer zwar mannigfach beeinflussten, aber eben durch diese Beeinflussung um so vielseitiger angeregten und kräftigerem Wachstum zugeführten vollen Entfaltung bringen. Wogegen solche, die in einem Epigonenzeitalter der Macht des Genius egoistisch sich zu entziehen suchten, indem sie willkürlich die Bahnen mieden, auf die auch sie ihr Inneres drängte, noch immer und überall diese feige Scheinklugheit mit der völligen Verkümmern ihrer Anlagen und Fähigkeiten zu bezahlen hatten. Es zeigte sich, dass da, wo die Nachahmung eines bestimmten Meisters sozusagen „in der Luft liegt“, nur ein ganz grosser — und der vielleicht nicht völlig ungestraft — sich dem entziehen kann, was eine zeitgeschichtliche Notwendigkeit ist.

Bei keinem neueren Meister ist diese zeitgeschichtliche Notwendigkeit einer aus der Bewunderung geborenen Nachahmung so offensichtlich zutage getreten, wie bei Richard Wagner, dem heroischen Schöpfer des deutschen Musikdramas, der vor einem Vierteljahrhundert von uns gegangen ist. Um keinen anderen ist ein ebenso heftiger Kampf entbrannt wie um ihn und sein gigantisches Werk; kaum gegen irgend einen anderen Einfluss hat sich alle Welt so lange und so hartnäckig gesträubt wie gegen den, der von seiner so durchaus neuen und ungewohnten Tonsprache ausging, und bei keinem ist der schliessliche Sieg, der Triumph über alle Widerstände so glorreich gewesen wie bei ihm. Auf alle schaffenden Musiker der heutigen Generation hat er in irgend einer Weise eingewirkt, und zum mindesten für das Gebiet, auf dem sich der Genius des Bayreuther Meisters ausschliesslich neuschöpferisch betätigt hat, für das musikalische Drama darf als unleugbar feststehend gelten, dass — unter der Voraussetzung gleich starker schöpfe-

rischer Begabung — die Bedeutung eines Opernkomponisten für die Gegenwart wie für die Zukunft der Gattung um so grösser sein wird, je stärker, tiefer und wahrhafter er den Einfluss Richard Wagners, seiner Werke und seiner Kunstanschauungen erfahren hat. Gewiss ist auch für die Oper die Zeit nicht mehr fern, wo eine Reaktion gegen den Einfluss Wagners eintreten muss, ja Anzeichen dieser notwendigen Reaktion sind jetzt schon zu beobachten. Aber man wird sehen, dass die erfolgreichen Bannerträger dieser Reaktion nicht diejenigen sein werden, die sich scheu an Wagner vorbeischieben oder gar hinter ihm zurückstrebten, sondern solche, die den Wagnerschen Einfluss in dem Sinne wirklich „überwunden“ haben, dass sie durch Wagner hindurchgegangen, ihn völlig in sich aufgenommen und der eignen Natur assimiliert haben.

Unter den dramatischen Komponisten der Gegenwart, die in jeder Hinsicht der Wagnerschen Schule zuzuzählen sind, insofern sie nicht nur direkt von Wagner herkommen, sondern auch prinzipiell (in ihrer Auffassung vom Wesen des musikalischen Dramas) nicht über Wagner hinausgehen, unter ihnen ist fraglos die bedeutendste Persönlichkeit Max Schillings. Geboren am 19. April 1868 zu Düren im Rheinland, zeigte er schon früh musikalische Neigung und Begabung. Vor allem seiner Mutter, einer schon durch ihre Abstammung (aus der Familie des Dichters Brentano) mit künstlerischen Interessen und Überlieferungen eng verbundenen Frau, war es zu verdanken, dass Schillings' künstlerische Begabung von Kindheit an gewissenhafte Pflege fand. Bereits während seiner in Bonn absolvierten Gymnasialzeit genoss er gründlichen musikalischen Unterricht im Violinspiel bei Otto von Königs-löw (1824—1898), dem früheren Konzertmeister der Kölner Gürzenichkonzerte, im Klavierspiel und Theorie bei K. J. Brambach (1833—1902), dem bekannten Komponisten geschätzter Chorwerke. So durfte der Jüngling — ein unschätzbarer Vorteil! — gleich bei den ersten Schritten in das Wunderreich der Musik einer sicheren Führung und Anleitung sich erfreuen. Die traurige Notwendigkeit stümpernden Tastens und Umherirrens, die so manchem unersetzliche Zeit und

herbste Enttäuschung kostet, blieb ihm erspart, und er durfte sich, was das Wissen und Können anbelangt, einen fertigen Musiker nennen zu einer Zeit, da es noch nicht einmal entschieden war, ob er die Musik als Lebensberuf ergreifen werde. Von der hohen Entwicklung des Musikers Schillings in jenen Jahren, da er eben erst das Gymnasium verlassen hatte, können wir uns aus dem Streichquartett in E moll einen Begriff machen, das er 1887, also mit neunzehn Jahren, komponiert und späterhin (1906) dann nur noch einmal oberflächlich revidiert, nicht aber etwa gründlich umgearbeitet hat. Dieses Werk zeigt nicht nur eine staunenswerte, man kann ruhig sagen meisterhafte Kompositionstechnik, sondern — was mehr besagen will — eine künstlerische Individualität von so ausgesprochener Eigenart, es ist schon so ganz und gar ein echter, wenn auch noch nicht völlig reifer und durchweg auf eigenen Füßen stehender Schillings, dass man nie und nimmermehr auf den Gedanken kommen könnte, die Arbeit eines noch nicht Zwanzigjährigen vor sich zu haben.

Als Schillings nach Absolvierung des Gymnasiums die Universität München bezog, hatte er zunächst noch die Absicht, sich dem juristischen Studium zu widmen. Er hörte juristische, daneben aber kaum minder eifrig philosophische, literarische und kunstwissenschaftliche Vorlesungen, die umfassende allgemeine Bildung weiter ausbauend, zu der er schon auf dem Gymnasium den soliden Grund gelegt hatte. Die Jurisprudenz wurde bald an den Nagel gehängt und der Musik auch nach aussen hin die führende Rolle für die weitere Lebensgestaltung zuerkannt, die sie innerlich schon längst gehabt hatte. Aber von München hat sich Schillings darum doch nicht getrennt. Er blieb in der bayrischen Hauptstadt, wo er an Männern wie Richard Strauss und Ludwig Thuille gleichgesinnte, in ihrem künstlerischen Streben nah verwandte Freunde und Genossen fand. Um sie sammelte sich dann bald ein in seiner Zusammensetzung vielfacher Veränderung unterworfenen, aber immer wieder aus neuem Zuwachs sich ergänzender Kreis von jüngeren Männern, die — soweit sie durch Thuilles einzigartige Lehrtätigkeit angezogen wurden —

die sogenannte „Münchner Komponistenschule“ bildeten und mehr oder minder ausgesprochen in Schillings ihr eigentliches künstlerisches Oberhaupt und Vorbild verehrten, zumal nachdem Strauss München mit Berlin vertauscht hatte (1898).*)

Das Bühnenwerk, dessen glänzende Eigenschaften den Komponisten mit einem Schlage in die vorderste Reihe der zeitgenössischen Musikdramatiker stellten, war der erste Versuch, den Schillings auf dem Gebiet der Oper wagte. Graf Ferdinand Sporck, dem der Künstler in München nahegetreten war, hatte eine dreiaktige Operndichtung verfasst, angeregt durch die „Altnordischen Bilder“ des J. Ch. v. Zedlitz (1790 bis 1862), der selbst wieder die skandinavische „Svarfdälasaga“ als Quelle benutzt hat. Die Komposition dieses nach der Heldin der dramatischen Handlung „Ingwelde“ betitelten Buches begann Schillings im Jahre 1890.

Vier Jahre später erlebte das fertige Werk unter Felix Mottls begeisterter und begeisternder Leitung am Karlsruher Hoftheater seine Uraufführung. Weimar, Wiesbaden, München, Schwerin, Magdeburg, Berlin folgten nach, und überall hatte man den Eindruck, eine ganz ungewöhnlich starke und reife Begabung vor sich zu haben. Zwar die Eigenart dieser Begabung wurde zunächst noch nicht so allgemein erkannt und anerkannt: dazu drängte sich die Beeinflussung durch Wagner gerade beim ersten Hören doch allzusehr zum mindesten dem Laien auf, der über spezifische Differenzen so leicht hinwegsieht, während dem schärfer unterscheidenden Ohr des Musikers auch schon bei jenem Erstlingswerke nicht entgehen konnte, eine wie scharf umrissene individuelle Physiognomie sich hier in einer Tonsprache ausprägte, deren besondere Artung ohne die Einwirkung des Bayreuther Meisters freilich nicht denkbar wäre.

Über die Dichtung des Grafen Sporck ist vielfach sehr abfällig geurteilt worden. Nur mit bedingtem Recht, wie mir scheint. Gewiss kann man zugeben, dass die Wahl des Milieus — altnordische Heldenzeit — nicht eben geeignet war, das drohende Gespenst äusserlicher

*) Vgl. Rudolf Louis, Die deutsche Musik der Gegenwart (München und Leipzig 1909), S. 196—205.

Wagner-Nachahmung zu bannen, und es ist nur zu bewundern, in wie hohem Masse es Schillings gelungen ist, diese Klippe einer Nibelungenkopie glücklich zu umschiffen. Man wird dann weiterhin auch nicht verkennen dürfen, dass die (übrigens in mehr als einer Hinsicht an Wagners Brünnhild gemahnende) Titelheldin des Stückes weder in ihrer Charakterentwicklung noch in ihrem Verhältnis zu den drei Männern: Gest, Klaufe und Bran hinreichend klar gezeichnet ist, um ein wirklich lebendiges Mitfühlen ihres tragischen Geschicks dem Zuhörer zu ermöglichen. Vollends unglücklich ist endlich die Schürzung des Knotens der tragischen Verwicklung durch den Scheintod Klaufes: das verdirbt nicht nur die Exposition, sondern stellt auch die ganze Handlung auf eine unmögliche Voraussetzung. Diesen offenkundigen Mängeln stehen aber unleugbare grosse Vorzüge gegenüber. Was bei Ingwelde selbst nicht ganz geglückt ist, hat der Dichter bei Bran, dem Bruder des wilden Klaufe, vorzüglich angelegt und durchgeführt. Die Charakterentwicklung des träumerischen Sängers zum willensstarken Helden ist das, was die Dichtung als eigentlich wertvollen poetischen Kern enthält, und sie ermöglichte es dem Musiker, mit dem zweiten Akte der „Ingwelde“ ein Stück dramatischer Kunst zu geben, das in seinem wunderbaren Aufbau bis zu dem unvergleichlichen Aktschlusse an Tiefe wie an Stärke der Wirkung seinesgleichen sucht.

Als Schillings sich an sein zweites Bühnenwerk machte, vermied er in glücklicher Weise den Fehler, der so oft begangen wird. Er versuchte nicht das Überflüssige und Unmögliche, eine zweite „Ingwelde“ zu schreiben, er blieb nicht bei dem stehen, worin er seine Kräfte schon erprobt hatte, sondern wandte sich einem ganz anderen Gebiete zu. Von der hohen Tragödie schritt er zur sinnvoll heiteren musikalischen Komödie, zu einem freilich von dem Hintergrunde tiefsten Lebensernstes sich abhebenden Lust-, ja Possenspiel, aus der grauen Wikingerzeit in das buntbewegte, farbenfreudige Mittelalter; auf seine „Nibelungen“ liess er seine „Meistersinger“ folgen. —

„Es war eine eigentümliche Einrichtung des Mittelalters, dass einzelne vornehme Herren mit der Schutz-

und Gerichtsherrschaft über gewisse Gewerbe belehnt waren. So standen die elsässischen Spielleute nach altem Rechte unter dem Herrn von Rappoltstein. Dieser, als der oberste Pfeiferkönig, wählte einen Stellvertreter aus der Zahl der Spielleute, dem er zugleich den Königstitel übertrug. Alle Jahre, am Dienstag nach Mariä Geburt, fand zu Rappoltsweiler der Pfeifertag statt. Da zogen der Pfeiferkönig, und hinter ihm her in langer Reihe die Mitglieder der Bruderschaft zur Kirche unserer lieben Frau von Dusenbach, wo das wunderthätige Gnadenbild der vielgepriesenen Schutzpatronin der fahrenden Leute sich befand. Nach der Messe wandte sich der Zug zum herrschaftlichen Schlosse, wo dem Schutzherrn mit einem Konzert gehuldigt wurde, wofür die Schlossbeamten trefflichen Wein spendeten. Dann ging es ins Gasthaus zur Sonne. Hier wurde das Gericht gehalten, Streitigkeiten geschlichtet und die Angelegenheiten der Bruderschaft besprochen.“ So schildert Wilhelm Hertz in seinem „Spielmannsbuch“ die Einrichtungen, Sitten und Gebräuche, deren szenische Darstellung den äusseren Rahmen abgibt für die gleichfalls vom Grafen Sporck verfasste dreiaktige Operndichtung: „Der Pfeifertag“. Die Wahl dieses Milieus bedeutet einen ganz ausserordentlich glücklichen Fund, und es ist nur zu bedauern, dass die in ihrer Grundidee sinnig empfundene Handlung, die Sporck in diesen Rahmen gestellt hat, in der Durchführung so wenig gelungen ist! Seltsamerweise operiert der Dichter auch hier mit einem Scheintod, nur mit dem Unterschiede, dass in „Ingwelde“ das Wiedererwachen des fälschlich tot gewählten Klaufe die dramatische Verwicklung schafft, während hier im „Pfeifertag“ die Auferstehung des vom Blitze nur betäubten, nicht, wie man geglaubt, erschlagenen Spielmanns Velten alle Verwirrung löst und das Ganze zum guten Ende führt.

Zu diesem Buche hat Schillings eine Musik geschrieben, die zu der von „Ingwelde“ einen so ausgesprochenen Gegensatz bildet, dass man, ohne es zu wissen, kaum auf den gleichen Komponisten raten würde. Aber eben dadurch erweist Schillings den Reichtum seiner künstlerischen Natur, dass er sich hier von einer ganz neuen Seite zeigen kann. An einzelnen

Stellen des „Pfeifertag“ wird man freilich den Eindruck haben, dass der Komponist sich einen gewissen Zwang angetan und die spielende Leichtigkeit des Tones bis zu einem gewissen Grade forciert habe; auch kann man wohl sagen, dass die Welt des Tragischen der menschlichen Natur Schillings' überhaupt näher liegt als die des Heiteren, dass er von der Komödie mehr nur als Künstler („artistisch“) Besitz ergriffen hat, ohne ihr soviel von seinem Eigenen geben zu können wie dem tragischen Erstlingswerke. Für das persönliche Verhältnis, in dem einer zu den beiden Werken steht, mag dieser Unterschied entscheidend sein, wie ich denn von mir bekennen muss, dass mir der „Pfeifertag“ niemals ganz so lieb und vertraut wurde wie „Ingwelde“. Aber das Urteil über den künstlerischen Wert der Schöpfungen muss davon unbeeinflusst bleiben. Mit den Augen des objektiven Kritikers gesehen, zeichnet sich die Musik zum „Pfeifertag“ durch nicht minder starke Qualitäten aus, wie die zu „Ingwelde“, und übertrifft sie in der Selbständigkeit und Originalität einer von dem direkten Einfluss der musikalischen Ausdrucksmittel Richard Wagners nun völlig emanzipierten Tonsprache.

Die Uraufführung des „Pfeifertag“ fand 1899 in Schwerin statt, wo Schillings sich an Hermann Zumppe einen begeisterten Propagator seiner Kunst gewonnen hatte. Es folgten Karlsruhe, München, Berlin und andere Bühnen, ohne dass freilich — und zwar doch wohl in erster Linie wegen der Schwächen des Textbuches — ein den künstlerischen Qualitäten der Musik auch nur halbwegs entsprechender Theatererfolg zu erzielen gewesen wäre.

Mit seiner dritten Bühnenschöpfung wandte sich Schillings zur Tragödie zurück. Sein alter Freund Emil Gerhäuser, der als Karlsruher Heldentenor die Rolle des „Bran“ in „Ingwelde“ creiert hatte, verfasste unter weitgehender Mitwirkung des Komponisten ein Textbuch nach dem von Friedrich Hebbel unvollendet hinterlassenen Trauerspiele: „Moloch“. Von den Texten, die Schillings musikalisch bearbeitet hat, ist dieser letzte ganz zweifellos der beste. Vielleicht nicht in allem und jedem, aber doch in der Hauptsache kann der schwierige Versuch, mit kluger Benutzung

der Hebbelschen Bruchstücke, Pläne und Gedanken ein für den Musiker brauchbares und wirkungsvolles Drama zu schaffen, als wohl gelungen gelten. Hebbel wollte in seinem Drama, für das er ja ursprünglich auch auf eine ausgedehnte Mitwirkung der Musik gerechnet hatte, die erste Kulturentwicklung eines rohen und wilden Volkes unter dem Einfluss der Religion zur Anschauung bringen. Hieram, der Karthager, hat aus seiner brennenden Vaterstadt das Götzenbild des Moloch gerettet und im Schiff nach der fernen Insel Thule geführt. Vor dem Unglücke seiner Heimat ein gläubiger Verehrer des Moloch, hat er sich nun von der Machtlosigkeit des Götzen überzeugt. Aber wenn ihm selbst auch der Glaube entschwunden ist, so hofft er doch mit Hilfe des Götzenbildes das zu erreichen, was seine ganze Seele füllt: Rache an den Römern, den Zerstörern Karthagos. Die Germanen, die Thule bewohnen, will er zu Molochanbetern machen, die Gaben der Kultur (die Brotfrucht, Obst und Wein) will er ihnen als Geschenk des Moloch übermitteln, die Begehrlichkeit nach dem sonnigen, fruchtbaren Süden in den rauen Söhnen des Nordens wecken und sie so allmählich zu dem erziehen, was er braucht: Feinde Roms und Rächer seiner Vaterstadt. Begreiflicherweise tritt dieser welt- und zivilisationsgeschichtliche Grundgedanke der Hebbelschen Dichtung in dem Opernbuch mehr zurück, während das tragische Schicksal, in das jene naiven Naturmenschen, in erster Linie das schon bei Hebbel vorgebildete Liebespaar Theoda und Teut, durch das Erscheinen Hierams und seines Götzen verwickelt werden, in den Vordergrund rückt.

Die Musik des „Moloch“ zeigt den Dramatiker Schillings auf der vollen Höhe reifer Meisterschaft; sie ist stilistisch das Einheitlichste und Geschlossenste, was er geschrieben. In der Erfindung steht sie hinter „Ingwelde“ und „Pfeifertag“ etwas zurück, sie ist weniger ursprünglich und unmittelbar, man hat die Empfindung, als ob der Komponist, auf sein gesamtes bisheriges Schaffen zurückblickend, so etwas wie eine Zusammenfassung der Ergebnisse der beiden ersten Werke habe bieten wollen. Die Bühnenwirkung war in Dresden, wo das Werk unter Ernst Schuch 1906 seine

Uraufführung erlebte, nicht so, wie man hätte erwarten können. Das lag zu einem Teil an der unbefriedigenden Besetzung einer Hauptpartie, zum andern Teil an der äusserlich opernhafte, in vielen Stücken geradezu vorsintflutlich berührender Art der Inszenierung. Weit stärker war der Gesamteindruck, den „Moloch“ zwei Jahre später im Münchner Prinzregententheater machte, wo alle Vorbedingungen für die volle Wirkung einer solchen Schöpfung in nahezu idealer Weise gegeben waren. Aber die endgültig günstige Entscheidung über die szenische Lebens- und Wirkungsfähigkeit des mit so hohem Ernste gewollten und mit so überragendem Können ausgeführten Werkes hat auch diese Aufführung noch nicht zu bringen vermocht.

Die drei Bühnenwerke enthalten quantitativ wie qualitativ den weitaus überwiegenden Hauptteil des Schillings'schen Schaffens. Ausserdem besitzt man von ihm die beiden Bühnenmusiken zur „Orestie“ des Aischylos (nach der Übertragung von Wilamowitz-Moellendorff) und zu Goethes „Faust“ (für das Münchner Künstlertheater), zwei symphonische Phantasien „Meergruss“ und „Seemorgen“, einen symphonischen Prolog zum „König Ödipus“ des Sophokles, das „Zwiegespräch“ für Violine, Violoncello und kleines Orchester, „Abenddämmerung“ für Bariton, Violine und Klavier, zwei kleinere Stücke für Violine und Klavier („Am Abend“ und „Improvisation“), die prächtigen „Glockenlieder“ für Tenor mit Orchesterbegleitung (nach Gedichten von Carl Spitteler), mehrere Hefte wertvoller Lieder mit Klavierbegleitung und einige Melodramen für den Konzertsaal. Von diesen hat die vortreffliche musikalische Illustrierung des „Hexenliedes“ von Wildenbruch dank der virtuoson Rezitationskunst Ernst von Possarts besonders weite Verbreitung gefunden.

Wie an Erfolgen, so hat es Schillings auch an äusserer Anerkennung und Ehrung seines Schaffens nicht gefehlt. 1903 wurde ihm vom Prinzregenten von Bayern der Professortitel verliehen, und neuerdings wurde ihm die Auszeichnung zu teil, als Generalmusikdirektor zur obersten künstlerischen Leitung des Hoftheaters und des Hoforchesters nach

Stuttgart berufen zu werden. Abgesehen von einer vorübergehenden Tätigkeit als Repetitor und Bühnenassistent der Bayreuther Festspiele im Sommer 1892, hatte sich Schillings bisher ausübend immer nur als Interpret der eigenen Werke am Klavier wie am Dirigentenpult — das aber im Laufe der Zeit in immer ausgedehnterer Weise — betätigt. Insofern bedeutete die Stuttgarter Berufung, die München seiner markantesten Komponistenpersönlichkeit beraubte, im Lebensgange des Künstlers einen entscheidenden Wendepunkt. Während er zuvor nahezu ausschliesslich seinem künstlerischen Schaffen gelebt hatte, will er nun Produktion und Reproduktion in sich vereinigen. Aber auch prinzipiell ist diese Berufung von einer kaum zu unterschätzenden Wichtigkeit, insofern man hier — was leider so selten geschieht — wirklich einmal daran gedacht hat, einen ersten Posten mit einem Manne zu besetzen, dessen Name allein schon ein Programm bedeutet.



Phot. Gebrüder Lützel, München.

Felix Weingartner.

Felix Weingartner

(geb. zu Zara [Dalmatien] am 2. Juni 1863).



Felix Weingartner

von

Otto Taubmann.

Die Bewertung eines Menschen hängt vielfach von Äusserlichkeiten ab. Dabei will es wenig besagen, ob diese innerhalb oder ausserhalb seiner Persönlichkeit zu suchen sind. Nur das Eine ist sicher, dass je stärker wir solche Äusserlichkeiten auf uns wirken lassen, resp. umso intensiver sie dank ihrer Eigenbeschaffenheit uns in ihren Bann ziehen, wir umso leichter zu einem, wenn nicht schiefen und einseitigen, so doch dem wahren Wesen des Betreffenden nicht in allen Punkten gerecht werdenden Urteil über ihn gelangen.

Einen Beweis für das Gesagte bietet das Leben und Wirken Felix Weingartners und dessen Bewertung durch die Mitlebenden. Zwar kann man seine glänzenden persönlichen Eigenschaften, seine ausserordentlichen Leistungen und Erfolge als Dirigent, seinen (vielleicht von den ersten Anfängen abgesehen) schnell und in gerader Linie aufwärts bis zu einem für einen Musiker höchst erreichbaren Punkte führenden Lebensweg, durch die insgesamt er schon frühzeitig die allgemeinste Aufmerksamkeit auf sich lenkte und die mannigfachste Beurteilung seitens seiner Zeitgenossen herausforderte, kaum nur als Äusserlichkeiten bezeichnen. Immerhin wurde und wird dadurch vor allem eine Wirkung „nach aussen“ hervorgerufen; und weil die Beleuchtung eine ganz besonders helle ist, erscheinen gewisse tiefer liegende Partien des Bildes dem nur oberflächlich Betrachtenden weniger gut sichtbar, ja, werden von ihm wohl ganz übersehen. So vielleicht dürfte die Tatsache am richtigsten zu erklären sein, dass Wein-

gartner gerade da, wo er seine Wesenheit am offensten enthüllt, wo er uns also eigentlich am interessantesten sein sollte, nämlich als „schaffender“ Künstler, bis jetzt seitens der Allgemeinheit noch am wenigstens nach Gebühr gewürdigt worden ist — — — der Glanz seiner Persönlichkeit, seiner Laufbahn, seiner ausgezeichneten reproduktiven Leistungen hat eben verdunkelnd auf diese innerlichste Seite seiner Betätigung eingewirkt, die schon wegen ihres Umfanges und ihrer Vielseitigkeit unter anderen Vorbedingungen viel mehr hätte auffallen müssen. Der Fall ist in der Musikgeschichte ja bereits öfter dagewesen; Franz Liszt bietet eines der jüngsten und frappantesten Beispiele. Sollte sich aus diesem Beispiele aber nicht die Hoffnung schöpfen lassen, dass es nicht zu langer Geduld bedürfen wird, damit man auch den Komponisten Weingartner als das erkennt, was er ist, nämlich eine der bedeutsamsten Erscheinungen im Musikleben der Gegenwart, die in ihrer trotz Gegnerschaft und Gleichgültigkeit unbeirrten Schaffensfreudigkeit, vor allem aber in ihrer aufrechten, ohne Rücksicht auf die herrschende „Mode“ gerade auf das Ziel losgehenden Haltung besonders anziehend und erfreulich wirkt?

Weingartners äusserer Lebensgang sei kurz erzählt; er bewegt sich, wie bereits erwähnt, in steigender Linie stetig aufwärts. Am 2. Juni 1863 wurde unser Künstler, dessen voller Name Felix Weingartner, Edler von Münzberg lautet, in Zara in Dalmatien geboren, wo sein Vater als österreichischer Staatsbeamter wirkte. Trotz seines Geburtsortes ist er als Sohn eines Wienerers und einer Schlesierin übrigens gut deutschen Stammes. Auch seine Erziehung empfing er in einer deutschen Stadt, in Graz, wohin seine Mutter übersiedelt war, nachdem der Tod ihr den Gatten entrissen hatte, als der Knabe vier Jahre zählte. In Graz besuchte Weingartner das Gymnasium bis zur vollendeten Reife. Seine musikalischen Studien, für die der Unterricht der Mutter das solide Fundament gelegt hatte, leitete der Dirigent des Steiermärkischen Musikvereins, Dr. Wilhelm Meyer, ein unter dem Namen W. A. Remy auch in weiteren Kreisen bekannter und geschätzter Pädagoge. 1881, nach Ablegung der Abiturientenprüfung, verliess

Weingartner Graz und wurde Schüler des Leipziger Konservatoriums; Reinecke, Jadassohn und Oskar Paul waren dort seine Hauptlehrer. Als Student der Philosophie war er ausserdem an der Leipziger Universität immatrikuliert. Eine, engere Beziehungen zwischen dem Meister und dem jungen Musiker nach sich ziehende Begegnung mit Liszt führte im Jahre 1883, nachdem er vorher am Leipziger Konservatorium durch die Verleihung des Mozartpreises ausgezeichnet worden war, zu Weingartners Übersiedlung nach Weimar. Vorher, bei der ersten Parsifal-Aufführung 1882, hatte auch mit Richard Wagner in Bayreuth eine persönliche Begegnung stattgefunden. Liszts Empfehlung verdankte Weingartner die am 23. März 1884 in Weimar erfolgte Aufführung seiner Erstlingsoper „Sakuntala“, die seinen Namen zuerst in weitere Kreise trug und sein Engagement als Kapellmeister am Königsberger Stadttheater (1884) zur Folge hatte. Von Königsberg ging er 1885 auf zwei Jahre in gleicher Eigenschaft nach Danzig, wo er seine zweite Oper „Malawika“ vollendete, für deren Erstaufführung sich 1886 die Bühne des Münchener Hoftheaters einsetzte. Seit 1886 wirkte Weingartner als Kapellmeister am Stadttheater in Hamburg, 1889 ging er auf drei Monate zur Vertretung des erkrankten Otto Dessoff an die Frankfurter Oper, um darauf am Mannheimer Hof- und Nationaltheater während der Jahre 1889/91 und später, von 1891/97, an der Berliner Hofoper an erster Stelle als Dirigent tätig zu sein. 1897 legte er zwar sein Amt als Opernleiter nieder, blieb aber an der Spitze der Berliner königlichen Kapelle für deren allwinterlichen zehn Symphoniekonzerte, die unter ihm zu nie geahnter Blüte gelangten und seinen Ruf als Meisterdirigent in alle Welt trugen. Seinen Wohnsitz hatte er seit 1897 nach München verlegt. Hier gehörte sein Wirken in der Öffentlichkeit dem vom Hofrat Dr. Kaim begründeten und nach ihm benannten Konzertorchester, das unter des genialen Dirigenten Führung sich rasch zu hoher künstlerischer Leistungsfähigkeit entwickelte und diese auch auf einer Reihe von auswärtigen Konzerten glänzend bewährte. Das Ende des Jahres 1907 führte Weingartner wieder seinem früheren Wirkungs-

gebiet, dem Theater, zu. Als Nachfolger Gustav Mahlers wurde er als Direktor der k. k. Hofoper nach Wien berufen. Damit erhielt er ein Amt übertragen, das seinem Inhaber ebenso weitgehende Vollmachten gewährt, wie es von ihm ein ungewöhnliches Mass von Verantwortlichkeit fordert. Natürlich muss erst die Zeit lehren, wie Weingartner seiner grossen Aufgabe gerecht wird. Auf das glücklichste vereinigen sich zu ihrer Lösung in ihm wie in kaum einem zweiten jedenfalls grosse Künstlerschaft, vielseitige Erfahrung und aufrechte, allem Cliquenwesen fernstehende Männlichkeit. Da darf man das Allerbeste erhoffen!

Es wäre jetzt an der Zeit, auf Weingartners Leistungen als Dirigent etwas näher zu sprechen zu kommen. Und das würde auch geschehen, wenn er als solcher nicht längst von aller Welt anerkannt und bewundert würde. Anders steht es, wie eingangs ausgeführt, mit ihm als schaffendem Künstler. Diesem vor allem sollen daher die nachfolgenden Zeilen gewidmet sein.

Die ersten Kompositionsversuche fallen schon in eine ziemlich frühe Jugendzeit; sie galten bezeichnender Weise vor allem dem Theater. So wird berichtet, dass Weingartner als Knabe u. a. Szenen des Textbuches von Spontinis „Ferdinand Cortez“, solche aus Grillparzers „Melusine“, sowie einen ganzen Akt einer gemeinsam mit einem Schulfreunde verfassten eigenen Dichtung „Arminius, Deutschlands Befreier“ in Musik gesetzt habe. Daneben hört man auch von Liedern, Orchesterstücken usw., die in dieser Zeit entstanden. An die weitere Öffentlichkeit gelangten Weingartnersche Kompositionen zuerst im Jahre 1879. Und zwar widerfuhr dieses Geschick drei als op. 1, 2 und 3 bei Fritz Schuberth in Hamburg erschienenen Heften Klavierstücke. Dem Kunstnovizen trug diese Publikation ein Staatsstipendium ein, das ihm die bereits oben erwähnte Vollendung seiner Studien am Leipziger Konservatorium ermöglichte. Kein geringerer als Johannes Brahms, dem die Kompositionen zur Begutachtung vorgelegen hatten, soll die Verleihung des Stipendiums an Weingartner auf das wärmste befürwortet haben. Von den drei Werken nennt sich op. 1.

Skizzen — — es sind sieben kurze, Dr. Wilhelm Kienzl gewidmete, melodisch fließende, durch formelle Rundung bemerkenswerte Stücke. Op. 2 bietet in zwei Heften acht hübsch charakterisierende Tonbilder zu „Stifters Studien“; es ist W. A. Remy, dem Grazer Lehrer des Komponisten, zugeeignet. „Aus vergangener Zeit“ ist die angesichts der Jugend ihres Schöpfers wohl etwas euphemistische Bezeichnung der sechs Klavierstücke op. 3; davon abgesehen, wird man von der sich in diesen Stücken bereits offenbarenden künstlerischen Reife überrascht sein. Für Klavier sind auch die beiden folgenden Werke geschrieben — — diese Tatsache gemahnt daran, dass man in Weingartner auch einem Pianisten von Können und feinsinnigstem Geschmack gegenübersteht. Nicht zu hohe Ansprüche an den Interpreten stellen die acht unter der Gesamtbezeichnung „Lose Blätter“ zusammengefassten kleinen Stimmungsbilder op. 4; schwerer, aber auch sehr dankbar (und zwar im guten Wortsinne) sind die fünf „Phantasiebilder“ op. 5; beide bewähren wieder das Können und die Begabung ihres jugendlichen Schöpfers.

Mit dem „Lied des Hunold Singuf“ aus J. Wolfs „Rattenfänger“ für eine Baritonstimme und Klavier beginnt Weingartner die lange Reihe sich zu immer grösserer Bedeutsamkeit steigernder Sologesänge, die er der Mitwelt geschenkt hat. Der Erstling fesselt vor allem durch jugendliche Frische, ohne sich um grössere Vertiefung des Ausdrucks viel zu sorgen, zu welcher das Gedicht selbst allerdings auch keineswegs nötigt. Einen Schritt nach aufwärts bedeuten bereits die zwei Gesänge op. 9. Sehr hübsch trifft das erste — „Eifersüchtige, habet acht“ — den schalkhaften Ton der Dichtung von L. Weissel; und die zweite Nummer — „Vöglein im Birkenbaum“ aus Kastrops „König Elfs Lieder“ — wirkt in ihrer duftigen Anmut ungemein anziehend. Die neun Gesänge „Harold“ op. 11 haben ein Stück glücklich-unglücklichen Liebens zweier jungen Menschenkinder zum Gegenstand. Den stimmungsvollen, fließenden Versen Gustav Kastrops schliesst sich die Musik auf das innigste an, den Ausdruck überall verdeutlichend und vertiefend. Rein

musikalisch fesseln eine Reihe namentlich harmonischer Feinheiten, wie im dritten Gesange der durchweg festgehaltene Orgelpunkt auf fis, wie die mehrfach sich findende geistvolle Verwendung des übermässigen Dreiklanges, und dergl. mehr. — Zwei Opuszahlen weiter begegnet uns ein neues Liederheft, die „Drei Lieder für eine tiefere Singstimme“ op. 13, an innerem Wert den vorgenannten nicht nachstehend, während sie sich äusserlich einfacher, anspruchsloser geben.

Die „Acht Lieder“ op. 15, die dem ausgezeichneten Pianisten Alfred Reisenauer gewidmet sind, gehören bereits Weingartners Berliner Hofkapellmeisterzeit an. In ihnen erscheint alles Anfängerhafte überwunden; sie bekunden voll die Eigenart des Weingartnerschen Schaffens, dessen Hauptziele ebensowohl Wahrheit, wie künstlerische Schönheit des Ausdrucks sind. Als moderner Musiker alle technischen Mittel beherrschend und durchaus im modernen Sinne verwendend, verschmäh't es der Künstler doch, durch Absonderlichkeiten und unmotivierte Gewaltsamkeiten sensationelle, d. h. auf das Sensationsbedürfnis der grossen Menge der musikalisch Halbgebildeten spekulierende Wirkungen zu erzielen. Daher gibt es in seinen Schöpfungen keine wirklich „hässlichen“ Stellen, daher wahrt er stets die Rundung und Ausgeglichenheit der Form, auch bei solchen Anlässen, wo das Vorhandensein eines „Programms“ jeden Andern zu deren unnachsichtlichen Zertrümmerung veranlassen würde.

Das hat ihm öfter den Vorwurf reaktionärer Gesinnung eingetragen; gelten Formlosigkeit und das Schwelgen in Missklängen vielen doch geradezu als Kennzeichen wirklicher Modernität! Weingartners künstlerischer Standpunkt ist ein anderer. Er erkennt einen prinzipiellen Unterschied zwischen alt und neu in der Kunst überhaupt nicht an. Diese ist ihm das hehre Mittel zur Erhebung, Läuterung und Reinigung der Menschheit. Will sie ihrem Zwecke nun recht dienen, so darf sie nicht den niederen Instinkten der Menge schmeicheln und soll unbedingt auf alle hieraus sich nur zu leicht ergebenden Augenblickserfolge verzichten. Sie darf aber auch nicht in Bombast und Unnatur verfallen, um dadurch den Anschein von Tiefe

und Originalität zu erwecken, die gerade dann fast nimmer zu fehlen pflegen, wenn sie absichtlich zu erzeugen gesucht werden. Ihr Streben sei Ehrlichkeit und Wahrhaftigkeit, ihr Gesetz höchstes Können, ihr Ziel Schönheit! Dieses Glaubensbekenntnis eines echten Hohenpriesters der Kunst wird man in sämtlichen Weingartnerschen Kompositionen befolgt finden. Auch sein Opus 15 ist dessen Zeuge, nicht minder die „Acht Gedichte“ op. 16, die seiner ersten Frau gewidmet und gleich dem vorher genannten Werk durch den Verlag von C. A. Challier & Co. in Berlin veröffentlicht worden sind. Besonders bekannt ist aus Opus 16 die zweite Nummer „Liebesfeier“ geworden; häufiger gesungen werden auch „Mein Türkenkopf“ und „Sommerfäden“. Auch in seinen drei nächsten Werken huldigt Weingartner auf das glücklichste dem Genre des einstimmigen Liedes mit Klavier-Begleitung. Sowohl seine „Drei Gedichte“ op. 17, wie die im Fürstnerschen Verlage in Berlin erschienenen Sammlungen „Severa“, sechs ernste Lieder op. 18 und „Hilaria“, sechs heitere Lieder op. 19, verdienen durchgängig die Beachtung, die einzelne von ihnen, wie „Falter und Rosen“, „Reue“, „Post im Walde“, „Frühlingsgespenster“, „Zwei Gänse“, sich bereits erworben haben.

Von seinem Opus 20 an übertrug Weingartner die Veröffentlichung seiner Schöpfungen dem Welt-hause Breitkopf & Härtel in Leipzig. An Lieder-heften hat dieser Verlag bisher die folgenden in den Verkehr gebracht: Opus 22 „Zwölf Gedichte“ von Gottfried Keller, op. 25 „Sechs Lieder“, op. 27 „Drei Gedichte aus Gottfried Kellers Jugendzeit“, op. 28 „Zwölf Lieder“, op. 31 „Vier Lieder“, op. 32 „Sechs Mädchenlieder“, op. 37 „Zwei Balladen von Carl Spitteler“, op. 41 „Zwölf Lieder“ nach Gedichten von E. Mörike und op. 45 „Japanische Lieder“. Es fehlt der Raum, um auf einzelne derselben näher einzugehen; wer aber sich an „Wenn schlanke Lilien“, „Motten“, „Lied der Ghawāze“, „Plauderwäsche“, „Nelken“, „Der öde Garten“, „Barbarazweige“ und wie die bevorzugten unter ihnen sonst noch heissen, erfreut hat und nun nach weiteren Schätzen sucht, wird seine Mühe bald reich belohnt finden.

Als in dieselbe Kategorie gehörig, aber durch die Art der instrumentalen Stütze von den Liedern mit Klavierbegleitung unterschieden, sind noch zu nennen „Die Wallfahrt nach Kevlaar“ von Heine für eine tiefe Stimme und Orchester, op. 12 (Berlin, Challier), sowie die zwei Gesänge für tiefere Stimme und Orchester op. 35, die vier Gesänge für höhere Stimme und Orchester op. 36 und „Aus fernen Welten“, vier Gesänge mit Orchester op. 39 (Leipzig, Breitkopf & Härtel), jene ein talentvolles Jugendwerk, diese drei letzteren Werke wieder überzeugende Proben von Weingartners reifer Künstlerschaft. Wie insbesondere in den Gesängen op. 35, op. 36 und op. 39 das schwierige Problem der richtigen Abtönung der Klangverhältnisse zwischen Singstimme und Orchester gelöst wird, das ist wirklich ehrlichster Bewunderung wert.

An Vokalkompositionen schrieb Weingartner ausser den soeben genannten Gesängen für eine Stimme und den später zu erwähnenden dramatischen Werken zwei als op. 38 bei Breitkopf & Härtel herausgegebene grössere gemischte Chöre mit Orchester und drei unlängst erschienene Männerchöre op. 44. Sowohl die phantastische „Traumnacht“ op. 38 No. 1 wie den grossanggelegten „Sturmhymnus“ op. 38 No. 2 muss man in ihrer meisterlichen Arbeit und plastischen Gestaltung als Bereicherung der betr. Musikgattung bezeichnen. Leider sind unsere Chorvereine für Neuheiten nur so sehr wenig zugänglich! Trotzdem darf man den beiden Chören voraussagen, dass sie ihren Weg machen werden. Das gleiche lässt die Beschaffenheit der drei zu Möricke'schen Gedichten gesetzten Männerchöre op. 44 erwarten, von denen die beiden fünfstimmigen ihrer Aufgabe in besonders eigenartiger Weise beizukommen suchen.

Als Orchesterkomponist debütierte Weingartner mit einer, seinem „verehrten Lehrer Professor Dr. Oscar Paul“ gewidmeten Serenade für Streichorchester (Berlin, Ries & Erler). Wieder ein Jugendwerk, aber ein ungemein reizvolles, das mit seinen vier kurzen Sätzen dem Charakter der Serenade ganz ausgezeichnet gerecht wird und häufiger, als es geschieht, gespielt zu werden verdient! Was weiter folgt, gehört der Periode vollster Reife an, es sind die symphonischen

Dichtungen „König Lear“ op. 20 und „Das Gefilde der Seligen“ op. 21, die beiden Symphonien in Gdur op. 23 und in Esdur op. 29, sowie die geistvolle Orchesterbearbeitung von Webers „Aufforderung zum Tanz“. Über letztgenanntes, der Berliner Königlichen Kapelle gewidmetes Bravourstück sagen, als einem Arrangement, die beiden Epitheta wohl genug. Eine etwas nähere Betrachtung, soweit sie in diesem engen Rahmen möglich ist, erfordern die vier Originalkompositionen. Als ehemaliger Liszt-Jünger hat Weingartner für die ersten beiden dieser Kompositionen des Meisters Bezeichnung als „symphonische Dichtungen“ herübergenommen. Mit Liszts also genannten Werken haben sie auch die Anregung durch einen aussermusikalischen Stoff oder Vorgang gemeinsam; „König Lear“ stützt sich auf das gleichnamige Shakespearesche Drama, „Das Gefilde der Seligen“ wurde durch das bekannte Gemälde Arnold Böcklins angeregt. Davon abgesehen aber packt der Komponist seine Aufgabe nur von rein musikalischen Gesichtspunkten aus an; es fällt ihm garnicht ein, im Einzelnen zu „schildern“ und zu „malen“, in der Weise etwa, dass man an der Hand eines ausführlichen Programms aus der Musik herauszuhören hätte, was dieser Takt, jene besondere Wendung nun eigentlich zu bedeuten habe. Das „Programm“ hat die allgemeine „Stimmung“ und die Richtschnur für den allgemeinen Verlauf der Kompositionen gegeben — — auf dieser Grundlage formt die Hand des Musikers nach den Erfordernissen „seiner“ Kunst ein festes, scharf umrissenes Gebilde, das uns in seiner musikalischen Einheitlichkeit nun allerdings doppelt echt erscheint. Als er diesen so gearteten beiden symphonischen Dichtungen dann die beiden, der „klassischen“ Formen sich bedienenden Symphonien folgen liess, tat Weingartner keineswegs, wie ihm so oft vorgeworfen worden ist, einen Schritt nach rückwärts, sondern er wahrte nur seinen auch in jenen Werken bereits betonten Standpunkt als „Musiker“, für den nicht das Etikett, sondern der Inhalt das Wesentliche ist. Als „Musikstücke“ wird man aber sowohl die beiden symphonischen Dichtungen wie die beiden Symphonien sehr hoch bewerten müssen; un-

bedingt stehen alle vier Werke mit an der Spitze der zeitgenössischen gleichartigen Produktion! Interessant ist an jedem Paar die Wahrnehmung des Kontrastes unter einander. Steht dem pathetischen, alle Fibern erregenden „König Lear“ im „Gefilde der Seligen“ ein vorwiegend anmutiges, auf einen zarteren Ton gestimmtes Kunstgebilde gegenüber, so war es ein Werk ausgesprochen heroischen Charakters von grossem Zuge, das der Komponist in der Esdur-Symphonie ihrer lieblichen, mit pastoralen Weisen sich einführenden älteren Schwester in Gdur folgen liess. Die Gdur-Symphonie erlebte 1898 auf dem Tonkünstlerfeste des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in Dortmund, die Esdur-Symphonie bei einer späteren gleichen festlichen Veranstaltung in Bremen ihre erfolgreiche Erstaufführung.

Weingartners Orchesterwerken reihen sich seine Kammermusikkompositionen ebenbürtig an. Es sind drei Streichquartette, ein Klaviersextett, zwei Duo-Sonaten für Klavier und Violine sowie ein Streichquintett op. 40 (sämtlich bei Breitkopf & Härtel in Leipzig). Von den drei Streichquartetten ist das erste (Dmoll op. 24) dem Halir-Quartett gewidmet, das es 1899 in einer seiner Sonntagsmatineen im Berliner königlichen Schauspielhause zur erfolgekrönten Erstaufführung brachte. Das Beethovenschen Geistes volle, sehr bedeutende Werk besteht aus den üblichen vier Sätzen, deren letzter ein eindruckskräftiges Thema in sieben Variationen und einer Schlussfuge geistvoll durchführt. — Als Paten für sein zweites Quartett (Fmoll op. 26) erbat sich der Komponist das berühmte „böhmische Streichquartett“, während er das dritte (Fdur op. 34) seiner zweiten Frau zueignete. Leidenschaftliches Pathos ist der Grundzug des Fmoll-, heitere Daseinsfreude der des Fdur-Quartetts, durch Inspiration und ausgezeichnete Faktur ragt ein jedes von ihnen hervor. — Das Klaviersextett op. 33 dürfte zu Weingartners hervorragendsten Schöpfungen zählen; Inhalt und Ausführung halten sich durchaus das Gleichgewicht und erzeugen ein restloses, ungetrübtes Geniessen. Besonderer Beachtung erscheint die das Finale bildende charaktervolle Danza funebre wert. — Die Reihe beschliessen als Weingartners

jüngste Kammermusikkompositionen vorläufig die beiden Sonaten für Violine und Klavier op. 42, deren erste mit ihren Bezeichnungen der drei Sätze als „Overtura“, „Arioso antico“ und „Rondo“ ein wenig an die ältere Suitenform gemahnt, aber nicht minder modernen Geistes voll ist als die zweite in Fismoll. Von den drei wertvollen Sätzen der Ddur-Sonate wird man, wenn man ein solches Abwägen überhaupt für zulässig erachtet, vermutlich dem ganz eigenartigen Arioso die Palme reichen, dagegen in der Fismoll-Sonate sich durch die edle Volkstümlichkeit des Desdur-Allegretto vielleicht besonders angezogen fühlen.

Wir kommen jetzt kurz auf Weingartners umfangreichste Schöpfungen, seine für die Bühne bestimmten Werke, zu sprechen. Den Reigen eröffnet das Bühnenspiel in drei Aufzügen „Sakuntala“, über dessen Entstehungszeit und Erstaufführung bereits oben das Nähere gesagt wurde. Wie auch bei den späteren Werken dieser Gattung rührt der Text der „Sakuntala“ vom Komponisten selbst her. Und man kann ihm wegen der geschickten Anpassung der zu Grunde liegenden Kalidasaschen Dichtung an seinen besonderen Zweck nur aufrichtige Anerkennung zollen: auch als „Librettist“ überragt Weingartner weit den Durchschnitt, sowohl was Anlage und Ausführung der Handlung, als auch was die Diktion betrifft. Die Musik der „Sakuntala“ steht noch ganz im Banne Richard Wagners; das war ja bei dem 21jährigen, durch Liszt auf das engste mit dem „neudeutschen“ Kreise in Fühlung befindlichen Tonsetzer gar nicht anders möglich. Sieht man aber von dieser Selbstverständlichkeit ab, so ist die „Sakuntala“ doch eine starke Talentprobe, die das Interesse Liszts und sein Eintreten für die Aufführung wohl begreifen lässt. — Ähnlich liegen die Verhältnisse bei der Komödie in drei Aufzügen (nach Kalidasa) „Malawika“. Auch hier hat sich der Komponist zur vollen Selbständigkeit noch nicht durchgerungen. Wohl aber bekunden mancherlei Einzelheiten einen erheblichen Fortschritt gegen das Erstlingswerk. Es sei zum Beweise dessen nur auf die dritte Szene des zweiten Aufzuges hingewiesen — das „Septett“ (wenn diese Bezeichnung hier gestattet ist), zwischen Agnimitra, Malawika, Gautama,

Dharini, Jrawati und den beiden Tanzlehrern — das in der Freiheit, Einheitlichkeit und Sicherheit seiner Durchführung die werdende Meisterhand bereits sehr deutlich verrät.

Das dritte Bühnenwerk Weingartners, der dreiaktige „Genesisius“, versetzt uns aus Indien, dem Schauplatz der beiden Jugenddramen, in das Rom des dritten Jahrhunderts nach Christus zur Zeit des Kaisers Diocletian. In packender Weise entrollt Weingartner, der sich textlich auf H. Herrigs Operndichtung „Germanianus“ stützt, hier ein Bild jener grausamen Christenverfolgungen, wie sie unter des genannten Kaisers Regierung in Rom stattfanden. Der Despotie und Lüsternheit des Kaisers und seiner Gefolgschaft stellt er als wirksamen Kontrast die freudige Ergebung in den Willen des Höchsten und die Todesbereitschaft der Christen gegenüber. Dazwischen steht der Held des Dramas, der Schauspieler und Freund des Kaisers Genesisius. Zuerst ein Verräter an den Christen, gelangt er durch Liebe endlich selbst zum Glauben und schreitet nun gemeinsam mit ihnen in den Opfertod, den sein Verrat ihnen bereitet. Als Musiker behandelt Weingartner diesen packenden Stoff als ein ganz Eigener; das Wagner-Epigonentum erscheint überwunden, ohne dass deswegen auf die Errungenschaften des Bayreuther Meisters, insbesondere was die Wahrheit und Eindringlichkeit des dramatischen Ausdrucks betrifft, irgendwie Verzicht geleistet wäre. Leider gestattet der Raum kein Eingehen auf Einzelheiten. Doch sei nicht unterlassen, u. a. auf die Bedeutung, die der Komponist dem Chor und grossen Ensemble in diesem Werke zuweist, als eines hervorstechenden Kennzeichens desselben aufmerksam zu machen. — Bekanntlich zog Weingartner seine Schöpfung nach deren beiden ersten Aufführungen am Berliner königlichen Opernhause im November 1892 infolge des ablehnenden Verhaltens der Kritik zurück. Doch ist der „Genesisius“ vier Jahre später in Mannheim zu neuem Leben erwacht und seitdem erfolgreich über eine Reihe anderer Bühnen gegangen. Angesichts des Mangels an wertvollen neueren Opern darf man dem Werke wohl noch eine bedeutend weitere Verbreitung prophezeihen.

Dem „Genesius“ folgte im Jahre 1901 „Orestes“, eine Trilogie nach der „Oresteia“ des Aischylos, op. 30. Die drei Teile führen die Untertitel „Agamemnon“, „Das Totenopfer“ und „Die Erinyen“; der Inhalt ist eine Dramatisierung der Tötung Agamemnons nach seiner Rückkehr aus dem trojanischen Kriege durch Klytaimnestra und Aigisthos, der von Agamemnons Sohn Orestes an den Mördern geübten Rache und der Entsöhnung Orestes durch Athene. Wenn je ein Werk, so ist dieses für seines Schöpfers hohen, nicht auf blossen äusseren Erfolge erpichten idealen Sinn kennzeichnend. Ein Anderer würde sicher schon nicht auf einen dem heutigen Theaterpublikum so fern liegenden Stoff verfallen sein; noch weniger hätte er ihn so sehr seiner besonderen Art, aber wieder so wenig dem Modeempfinden unserer Zeit gemäss durchgeführt, so streng und keusch in der Linienführung, so abhold allem Nervenkitzelnden, Sensationellen, das unsere Zeit vor allem andern nun einmal von einem Bühnenwerk fordert. Es spricht für die Bedeutung von Weingartners „Orestes“, zugleich aber auch für den trotz allem dem wirklich Bedeutenden gegenüber noch immer empfänglichen Sinn des Publikums, dass das Werk seit seinem Erscheinen sich, wenn auch nicht überschnell, so umso sicherer seinen Weg gebahnt und ehrliche Bewunderung geweckt hat. Auf die bemerkenswerte Dichtung, auf die sehr bedeutende Musik auch nur andeutungsweise einzugehen, würde den Rahmen dieser Zeilen weit überschreiten und muss einer geplanten ausführlicheren Würdigung von Weingartners Schaffen vorbehalten bleiben. Dort wird sich auch zu weitergehenden Auslassungen über Weingartners jüngste Bühnenschöpfung, seine als op. 43 bei Breitkopf & Härtel veröffentlichte Musik zu den beiden Teilen von Goethes „Faust“, Gelegenheit bieten, während es hier bei der blossen Erwähnung des Werkes sein Bewenden haben muss.

Das Bild würde ein unvollständiges sein, wenn nicht wenigstens darauf hingedeutet würde, dass in Weingartner neben dem Komponisten, Dirigenten und Pianisten auch noch der „Schriftsteller“ öfter das Wort verlangt — — und auch erhalten hat. Als solcher debutierte er mit einer „Die Lehre von der Wieder-

geburt und das musikalische Drama“ (Leipzig und Kiel, Lipsius & Tischer) betitelten Abhandlung, die vor allem philosophische Probleme erörtert, über die der noch ganz im Banne der neudeutschen Richtung mit ihrem Schopenhauer-Kultus stehende angehende Künstler sich in seiner Weise auszusprechen gedungen fühlte. Es folgten die theils scharf polemischen und ihrem Autor daher manche bittere Feindschaft eintragenden „Über das Dirigieren“, „Die Symphonie nach Beethoven“, „Bayreuth“. Mit „Carl Spitteler, ein künstlerisches Erlebnis“ widmete er einem bis dahin fast unbekannten Dichter Worte aufrichtiger Verehrung und Hochschätzung, die nicht ohne die beabsichtigte Wirkung auf die Mitwelt blieben. In seinen umfangreichen „Ratschlägen für Aufführungen der Symphonien Beethovens“ endlich ergreift der genaue Kenner und einer ihrer berufensten Interpreten das Wort zu einer bis in die kleinsten Einzelheiten gehenden lichtvollen Darlegung darüber, wie man die unsterblichen symphonischen Werke des grossen Bonner Meisters wiederzugeben hat, damit sie ganz ihrem eigenthümlichen „Stil“ gemäss und mit vollkommener Deutlichkeit auf die Hörer wirken. Es kann für werdende (und eine grosse Zahl bereits „gewordener“) Dirigenten keinen besseren Führer durch diese wichtige Materie geben. Erwähnt sei schliesslich die „Musikalische Walpurgisnacht“, ein satyrisches Scherzspiel. —

Prof. Dr. Fritz Volbach

(geb. zu Wipperfürth am 17. Dezember 1861).



Prof. Dr. Fritz Volbach

VON

Dr. Julius Hagemann-Bonn.

In einem Seitentale des bergischen Landes, jenes Teiles der Rheinprovinz, der an Westfalen angrenzt, liegt das gewerbtätige Städtchen Wipperfürth. Seine Bewohner ernähren sich schlecht und recht von der Industrie und dem Ackerbau. Von begeisterter Kunst oder sonstigen idealen Betätigungen ist dort nicht viel zu finden. Eine besondere Eigenschaft der dortigen Gegend ist der reiche Kindersegen, der sogar unserem Kaiser bei seiner Anwesenheit im bergischen Lande aufgefallen war. Als ältester Sohn einer solchen kinderreichen Familie wurde dort in Wipperfürth am 17. Dez. 1861 Fritz Volbach geboren. Merkwürdigerweise war er der einzige von zehn Sprösslingen, der Begabung für Musik zeigte; bereits als ganz kleiner Junge lief er stundenweit, um nur den Tönen irgend einer Kapelle lauschen zu können. Als 9jähriger Knabe war er schon imstande, zum Gottesdienst die Orgel zu spielen. Als Schüler widmete er sich mit Eifer der Komposition. Um seine Werke, die sich nur auf instrumentalem Gebiete bewegten, zur Aufführung bringen zu können, gründete er auf dem Gymnasium einen Orchesterverein, den er auch natürlich selbst leitete. Mit dem Einjährigen-Zeugnis verliess Volbach die Schule und begab sich 1879 nach Köln, um dort gründliche musikalische Studien zu treiben. Ferd. Hiller, der damalige Direktor des Konservatoriums, hatte ihm dazu geraten, da er die unzweifelhafte musikalische Begabung Volbachs frühzeitig erkannte. In Köln genoss er den Unterricht von Hiller in der Komposition, von Gust. Jensen in

der Theorie, von Is. Seiss im Klavierspiel und Ebert im Cello. Ganz besonders hatte der alte gute Hompesch Volbach in sein Herz geschlossen und stand ihm mit Rat und Tat zur Seite.

Allmählich sah Volbach, der häufig nach Bonn hinüberfuhr und dort intim mit einer Reihe von Studenten verkehrte, dass seine wissenschaftliche Vorbildung nicht ausreichte. Er verliess nach einem Jahre das Konservatorium und wurde 1880 wieder Schüler des Gymnasiums in Bruchsal, wo sein Onkel Gymnasialdirektor war. Infolge seines grossen Fleisses war er bereits im Herbst 1882 imstande, das Abiturientenexamen mit Glanz abzulegen. Er bezog die Universität Heidelberg, wo er sich in der juristischen Fakultät einschreiben liess. Hauptsächlich trieb er dort philosophische Studien, in erster Linie bei Kuno Fischer, und legte dort den Grund zu seiner besonderen Vorliebe für die Philosophie Kants. Zugleich spielte er in den städtischen Symphoniekonzerten als Volontär Bratsche mit. Im Frühjahr 1883 siedelte er nach Bonn über, wo er zwei Jahre lang jetzt als stud. phil. Vorlesungen aus den verschiedensten Disziplinen hörte.

Diese Jahre sind sicherlich die glücklichste und sorgenloseste Zeit in Volbachs Leben gewesen. Er fand dort in dem akademisch-musikalischen Verein Macaria einen Kreis junger Männer, die dieselben Ideale hegten wie er. Bereits nach kurzer Zeit schwang er dort den Taktstock und brachte verschiedene Werke eigener Komposition zu Gehör, die den allgemeinen Beifall der musikalischen Welt fanden, darunter ein Werk für Männerchor und Orchester „Grenzen der Menschen“ und eine grössere Ballade für Baritonsolo, Männerchor und Orchester, deren Namen ich leider nicht in Erfahrung bringen konnte. Die Partitur eines Klavierkonzertes, das im Frühjahr 1884 in Bonn aufgeführt wurde, muss sich noch im Besitz Volbachs befinden. Das Adagio dieses Werkes zeugte von solcher Reife und Gedanken-tiefe, dass es auch heute noch mit Ehren vor einem kritischen Publikum bestehen würde. Volbach spielte damals schon fast alle Instrumente, wenigstens erinnere ich mich, dass er, ausser sämtlichen Streichinstrumenten, Flöte, Klarinette, Oboe, Horn, Trompete und Posaune

beherrschte. Sein Lieblingsinstrument war jedoch damals schon die Orgel. Eigentümlicherweise war sein Interesse für das Klavier sehr schwach, obwohl er vorzüglich spielte. Die Beziehungen, die V. damals in Bonn anknüpfte, waren insofern für ihn später von grossem Werte, als er durch dieselben nach langen Jahren veranlasst wurde, sein philosophisches Doktor-examen in Bonn zu machen.

Volbach sah immer mehr ein, dass nur die Musik sein Lebensinhalt werden könne. Schweren Herzens trennte er sich von seinem geliebten Bonn und wanderte nach Berlin, wo er vom April 1885 bis zum Oktober 1886 Schüler des Königl. akad. Instituts für Kirchenmusik war. Seine Lehrer waren hier in erster Linie Haupt, Loeschhorn und Commer. Gleichzeitig war er Schüler der Meisterklasse von Prof. Grell, später von W. Taubert. Noch während der Absolvierung seines Einjährigen-Jahres beim Garde-Füsilieregiment wurde er als Nachfolger seines Lehrers Commer zum Lehrer der Musikgeschichte und des gregor. Gesanges an das Königl. Institut für Kirchenmusik berufen. In dieser Stelle blieb er, bis er 1891 einem Rufe nach Mainz als Dirigent der „Liedertafel und des Damengesangsvereins“ Folge leistete. Noch in Berlin wurde Prof. Klindworth auf ihn aufmerksam und übergab ihm die Leitung seines Chores. Er bereitete die Konzerte des Wagnervereins vor und machte hierdurch hauptsächlich die Bekanntschaft mit der modernen Kunst, besonders mit Liszt und Berlioz. Das freundschaftliche Verhältnis zu Klindworth ist niemals getrübt worden, sondern immer ein inniges geblieben. Volbach studierte in Berlin auch noch nebenbei Gesang bei Hey, ein Vorteil, der ihm in seiner Tätigkeit sehr nützlich wurde. Lessmann hatte ihm auch schon die Spalten seiner Zeitung geöffnet und veranlasste ihn, sich auf schriftstellerischem Gebiete möglichst früh zu betätigen. In sehr freundschaftlichem Verhältnis stand Volbach zu H. Reimann und Phil. Scharwenka. Eine grosse Förderung bei seinen Studien fand er in den Familien von Bardeleben und Dernburg. Volbach war sein Leben lang ein schlechter Rechner. Geld war für ihn Chimäre. Was wunder, dass er deshalb in dem verführerischen

Berlin in pekuniäre Schwierigkeiten geriet! Da war es der jetzige Staatssekretär Dernburg, mit dem Volbach im Jahre 1890 in einem grossen Atelier des Künstlerheims in Charlottenburg zusammenwohnte, der sich der Finanzen Volbachs aufs liebevollste annahm und sie wieder in geregelte Bahnen zurückführte.

In Mainz hatte Volbach nun die beste Gelegenheit, seine Dirigentenfähigkeiten nach und nach zur vollsten Reife zu entwickeln. Der Verein, der vorher unter der Leitung des Komponisten Lux gestanden hatte, verfügte über ein glänzendes Stimmmaterial und über grosse pekuniäre Mittel.

Das erste Konzert, das Volbach in Mainz leitete, war das Weihnachtssoratorium von Bach in einer eigenen Bearbeitung. Es war kein grosser Erfolg. Desto gewaltiger schlug das zweite Konzert ein, in dem das Requiem von Verdi auf dem Programm stand.

Was Volbach als Dirigent seit dieser Zeit geleistet hat, dürfte wohl in der ganzen musikalischen Welt bekannt sein. Er gab die Anregung zu den grossen Händelfesten, von denen das erste 1895 unter dem Protektorat der verstorbenen Kaiserin Friedrich stattfand. Er war der erste, der Händels Werke in Chrysanders Bearbeitung aufführte. Er hatte keine Mühe und Arbeit gespart, um das Lebenswerk des schon greisen Chrysanders, der von aller Welt verkannt wurde, aufs eingehendste zu studieren. Deborah und Herakles waren die ersten Händelschen Werke, die in der neuen Bearbeitung mit durchschlagendem Erfolg bei der erwähnten Gelegenheit zur Aufführung gebracht wurden. Denselben, vielleicht einen noch grösseren Erfolg trugen die späteren Händelfeste in den Jahren 1897 und 1906 davon.

In gleicher Weise wie für Händel trat Volbach auch für Joh. Seb. Bach und seine Werke ein. Eine Reihe von Kantaten dieses Meisters wurden in Mainz erstmalig gesungen. Dass Volbach eines der schönsten Bachbilder entdeckt und im Besitz hat, wollen wir nebenbei erwähnen. Aber mit derselben Begeisterung wie für die alten Klassiker, trat er auch für die moderne Kunst ein. Eine grosse Anzahl der bedeutendsten neueren Werke hat er zu erfolgreichen Aufführungen gebracht, so Berlioz' *Damnation*, desselben

Requiem, Psalmen von Liszt, die heilige Elisabeth und die Graner Messe von demselben Meister, Bruckners Te Deum, Elgars Apostel und das Reich (erste deutsche Aufführung), Weingartners beiden achttimmigen Chöre mit Orchester und viele andere. Auch auswärts wurde Volbach als Dirigent sehr geschätzt und besonders zur Leitung seiner eigenen Werke herangezogen, die er in einer Reihe erster Konzertsäle in Deutschland und im Auslande dirigierte.

Volbach hatte seine Sporen als Musikschriftsteller in Berlin bereits verdient. Es war deshalb auch wohl natürlich, dass er in Mainz nicht nur mit dem Wort, sondern auch der Schrift für seine Ideen eintrat. Leider sind seine Aufsätze so verstreut, dass es wohl schwer fallen dürfte, sie alle zu sammeln. Eine Reihe derselben handelt über Händel und seine Neubelebung und diente zum Teil der Propaganda für die von Friedr. Chrysander durch seine Neubearbeitung hervorgerufene Händelbewegung (so die grosse Arbeit über Händel in der Händelnummer der Musik). Ein Produkt dieser Bestrebungen ist auch die Händelbiographie (Berlin, Harmonie), die soeben in zweiter Auflage erschienen ist. Besonders sind es die beiden Hogarth'schen Stiche und das Verzeichnis der Werke Händels, welche in dieser verbesserten Auflage auffallen. Volbach stützt sich in erster Linie auf Chrysanders Werk „G. F. Händel“. Aber besonders war es doch wohl der mündliche Austausch im Verkehr mit diesem genialen Manne, der Volbach dazu begeisterte, Händels Leben und Wirken eine intensivere Beachtung zu schenken. Die Händelbiographie Volbachs ist unter der Verwertung des gesamten Materials doch kurz und knapp. An vielen Notenbeispielen erläutert der Autor seine Ansichten über die verschiedenen Werke Händels. Ein fertiges Buch über die „Praxis der Händelaufführungen“ ist in der Bibliothek Chrysanders leider verloren gegangen, nur das erste Kapitel aus demselben ist erhalten geblieben, da es Volbach für seine Doktordissertation verwandt hatte. Wie bereits oben erwähnt, entschloss sich Volbach im Jahre 1899 auf Anraten seiner Freunde in Bonn die philosophische Doktorwürde zu erwerben. Als Hauptfächer nahm er Musikwissenschaften und

Philosophie. Dass er in den ersteren glänzend bestehen würde, lag wohl auf der Hand. Aber sein Examinator in der Philosophie Prof. Neuhäusser, der kurz darauf starb, stellte ihm das Zeugnis aus, dass er derartige Kenntnisse von einem Musiker nicht erwartet hätte. Im folgenden Jahre erhielt Volbach infolge seiner grossen Verdienste um die Musik im Allgemeinen und der musikalischen Verhältnisse in Mainz den Titel „Professor“.

Doch jetzt zurück zu seinen anderen literarischen Erzeugnissen! Auch zu Seb. Bachs Kompositionen schrieb Volbach zum Teil eingehende Erläuterungen, die in den verschiedensten Zeitschriften erschienen, so zu den Kantaten Halt im Gedächtnis Jesum Christ, Bleib bei uns, O Ewigkeit du Donnerwort, Aeolus (in der Allgem. Musikzeitung, Rhein. Musikzeitung); Ein' feste Burg (Jahrbuch der Bach-Gesellsch. 1906) etc. Aber auch von seiner Hingabe an die moderne Kunst zeugen viele Aufsätze, so u. a.: Wohin steuern wir? (Kunstwart), Salomezauber, eine phantastische Studie („Morgen“), ebenso ein neues Buch, das sich noch unter der Presse befindet „Die Entwicklung der deutschen Musik im 19. Jahrhundert“ (dasselbe wird im Köselschen Verlage in München erscheinen), in dem ein eigenes, begeistertes Kapitel Richard Strauss gewidmet ist; Volbach verehrt Strauss ungemein. Aber auch von Reger erwartet er Grosses und Bedeutendes und ist ihm in aufrichtiger Freundschaft zugetan. Seine Vorliebe für Ed. Elgar beruht vielleicht auf einer beiden gemeinsamen Zuneigung für religiöse Mystik. Mit Wort und Schrift ist Volbach auch für den unlängst verstorbenen Anton Urspruch eingetreten, dem er in inniger Freundschaft anhing. Beide hatten eine gemeinsame Vorliebe für den Gregorianischen Gesang, für den Volbach bis heute stets tätig gewesen ist. Ein Lehrbuch der Begleitung des Gregorianischen Gesanges ist die Frucht langjähriger Studien und Erfahrungen.

Ein Buch, das sowohl durch seinen eigentümlichen ganz neuen Standpunkt, als auch durch seine meisterhafte Stilistik uns ganz in seinen Bann schlägt, ist Volbachs „Die Zeit des Klassizismus: Beethoven“, München Kirchheimsche Verlagsbuchh. 1905. Das

Buch will uns keine Biographie Beethovens bringen, sondern fasst seine Aufgabe im kulturhistorischen und philosophischen Sinne auf. Er will die Beethovenschen Werke in ihrem Verhältnisse zu Zeit und Leben ergründen. Er schickt dem Werke zwei Kapitel voraus, die uns in kurzen Worten eine Fülle neuer Ideen ver-raten und für sich allein wert sind, von jedem Gebildeten gelesen zu werden. Betitelt sind dieselben: Entwicklung des Klassizismus im 18. Jahrhundert und der Klassi-zismus in der Musik. Auf den Inhalt des geistreichen Buches näher einzugehen, dürfte zu weit führen und den Rahmen dieser Skizze überschreiten.

Wie viele lesenswerte Aufsätze, Erläuterungen zu Werken, Artikel historischen und didaktischen Inhalts Volbach insgesamt veröffentlicht hat, weiss er wohl selbst nicht. In vielen Fällen hatte er ursprünglich gar nicht daran gedacht, Vorträge, die er vor der Auf-führung grosser Oratorien etc. in Mainz vor einem grossen Auditorium unentgeltlich hielt, dem Druck zu übergeben.

Volbach wirkte insofern geradezu vorbildlich, als er mit dem gesprochenen Worte die Rätsel eines jeden unbekannten Werkes den nach Genüssen musi-kalischer Art lechzenden Laien ergründen half. Er trat gleichsam als Lehrer auf, der, ohne Voraussetzung irgend welcher Kenntnisse, die Schüler in eigenartiger Weise zu unterrichten bemüht war. Kein Wunder, dass man deshalb auch in anderen Städten auf diese Gabe Volbachs aufmerksam wurde und ihn bat, Vor-träge über musikalische Themen zu halten.

Volbach versteht es meisterhaft, das Publikum bis zum letzten Wort in Anregung zu halten. Sein Vortrag ist flüssig, leicht verständlich, ohne jeden Schwulst. In vielen Fällen verbindet er mit seinem Vortrage musikalische Darbietungen, die seine Aus-führungen illustrieren sollen. Es dürfte ihm wohl schwer fallen, allen Einladungen Folge zu leisten, die an ihn herantreten. Sowie er auf die grosse Allge-meinheit zu wirken versuchte, in ebenso liebevoller Weise nahm er sich seiner Schüler an, von denen er natürlich immer eine grosse Begabung voraussetzte; nur solche waren auch im stande, der Lehrmethode

ihres Meisters zu folgen. Denn er hält sich an kein Buch und keine Regel, sondern liebt es, von irgend einem Beispiel aus alles eingehend zu erörtern, heute dieses, morgen jenes. Ein Genuss für den begabten Schüler, der den geistvollen Ausführungen des Vortragenden zu folgen versteht!

Recht häufig beendet Volbach seinen Vortrag vor der Zeit, um an der Orgel oder am Klavier kurz vermittelst freien Vortrages dem Schüler die Erklärungen zu geben, was viele Worte nicht vermögen. Er bevorzugt selbstverständlich die geliebte Orgel, die er so meisterlich zu behandeln versteht. Ihr allein ist er treu geblieben, ihr widmet er viele Stunden des Tages. Manch' gekröntes Haupt hat in Andacht an Volbachs Seite gesessen, wenn dieser der Königin aller Instrumente die wunderbarsten Weisen entlockte. Es ist schade, dass Volbach diese Kunst eigentlich mehr zum eigenen Vergnügen betreibt und einer grossen Gemeinde diese auserlesenen Genüsse, die sie von seinem ergreifenden Spiel haben könnte, versagt.

Solostücke für Orgel hat er leider nicht komponiert, obwohl er dieses Instrument in einer Reihe grösserer Kompositionen liebevoll bedacht hat. Wie oben schon erwähnt wurde, hat Volbach schon in frühester Jugend sich im Komponieren versucht. Auch nach seiner Bonner Zeit, während seines Studiums in Berlin, hat er verschiedene Werke geschrieben, die er nicht unter seinem Namen herausgab. Sie waren Erzeugnisse der — Geldnot. Schon mancher junge Komponist ist auf diese Weise ausgebeutet worden. Wie manches Talent ist verkümmert, weil es seinem Schaffenstrieb nicht nachgehen konnte, sondern Dutzendware liefern musste, um den Hunger zu stillen. Erst mit Volbachs Übersiedelung nach Mainz beginnt für ihn die Zeit des Schaffens. Als erstes der gedruckten Werke entstand hier das symphonische Gedicht „Ostern“ für Orgel und Orchester op. 16 (Mainz, B. Schotts Söhne), das seine Uraufführung durch das Philharmonische Orchester in Berlin mit nachhaltigem Erfolge erlebte. Fast alle grossen Orchester des In- und Auslandes haben sich der interessanten Komposition mit Freuden angenommen. Volbach kommt in derselben auf alte katholische Kirchen-

motive zurück, wie sie bekanntlich Rich. Wagner in seinem Parsival benutzt hat. Die Instrumentation ist grosszügig und gesteht der Orgel einen grossen Spielraum zu. Die vorliegende Partitur ist eine Umarbeitung der Originalfassung. Ob sie besser ist als der erste Entwurf, vermag ich nicht zu sagen. Jedenfalls wird der Komponist seine Gründe dafür gehabt haben, die erste Ausgabe wieder einzuziehen. Das Werk klingt ausgezeichnet und dürfte sich wohl wegen seiner packenden Themen und seiner blendenden Faktur beständig auf dem Repertoire der Orchestervereinigungen halten.

Die meist aufgeführteste Schöpfung unseres Meisters dürfte jedoch die symphonische Dichtung „Es waren zwei Königskinder“ sein, die ihre Erstaufführung bei Gelegenheit des 50jährigen Jubiläums des Kölner Konservatoriums erlebte. Volbach hatte die Dichtung dem Institut gleichsam als Geschenk dargebracht, gewidmet ist sie aber Otto Lessmann, der Volbach früh in seinen schriftstellerischen Bestrebungen unterstützte. Das Werk ist im Verlage von Breitkopf & Härtel erschienen. Wer nur über eine Spur Phantasie verfügt, kann mit Leichtigkeit die Beziehungen der symphonischen Dichtung zu dem alten Volkslied herauslesen. Wir hören die Not der Königskinder und erleben die Schandtät der falschen Nonne und das jämmerliche Ende der Königskinder. Das Werk ist wie aus einem Guss, melodiös, berauschend instrumentiert und von nachhaltiger Wirkung.

Von ganz anderer Art ist ein Orchesterstück Alt Heidelberg, du Feine op. 29 (Breitkopf & Härtel), das Volbach als ein Frühlingsgedicht betitelt. Es schlägt, getreu seinem Namen, einen burschikosen Ton an und ergeht sich auch in Anklängen an bekannte Kommerslieder, die zu Ehren Alt Heidelbergs in der ganzen Welt erklingen. Dieses Frühlingsgedicht dürfte gerade für Universitätsfeierlichkeiten als Pendant zu Brahms akademischer Festouvertüre sehr willkommen sein. Es unterscheidet sich aber wesentlich von diesem flotten Werke durch seine warmblütigere Orchesterbehandlung.

Einen durchschlagenden Erfolg erlebte im Oktober 1908 eine neue Symphonie in Hmoll, die Volbach

selbst in Mainz dirigierte. Sie erscheint im Verlage von Gebr. Hug & Co., Leipzig. Es handelt sich um ein 4sätziges Werk, das gross angelegt ist und des Komponisten Rückkehr zur absoluten Musik dokumentiert. Trotz strenger Form sind die Errungenschaften der modernen Musik nach jeder Richtung hin berücksichtigt. Der erste Satz ist mächtig und trotzig in seinen Hauptgedanken, das Scherzo - Presto melodios, prickelnd und voller Pointen, das Adagio molto breit und feierlich, das Finale Maestoso und Allegro klingt in ein Hallelujah aus. Von den verschiedensten Seiten erwartete man mit Spannung diese neueste Schöpfung Volbachs, die, nach dem Einblick in die Partitur, sein reifstes Geistesprodukt ist. Dass Volbach als hervorragender Chordirigent nach dieser Richtung sich kompositorisch betätigen würde, lag wohl auf der Hand. Gleich die erste grössere Komposition „Vom Pagen und der Königstochter“, 4 Balladen von Em. Geibel für Soli, Chor und Orchester (Leipzig, Breitkopf & Härtel) war ein Schlager allerersten Ranges. Wohl wenige Chorvereinigungen dürften zu finden sein, die das taufrische, dramatisch belebte und melodische Werk nicht gebracht hätten.

Was ein Schumann und viele andere mit der Vertonung dieser Gedichte nicht fertig gebracht hatten, gelang Volbach aufs glücklichste. Die Schöpfung dürfte wohl einen dauernden Platz in unserer Chorliteratur behaupten. Von ganz anderer Art sind die 3 Stimmungsbilder unter dem Namen „Raffael“ op. 26 (B. Schotts Söhne, Mainz), die auf der Tonkünstlerversammlung in Basel der musikalischen Welt zuerst vorgeführt wurden. Den Text zu diesen 3 Stimmungsbildern, zu denen Volbach durch den Anblick Raffaelscher Gemälde inspiriert wurde, hat er aus alten katholischen Kirchenliedern zusammengestellt. Es steckt ein gutes Stück Mystizismus in diesen eigentümlichen Gesängen, die den Zuhörer in eine ganz eigenartige weihvolle Stimmung versetzen. Am ergreifendsten dürfte wohl der zweite Gesang wirken, der nur für Frauenchor geschrieben ist und von einer geradezu berückend gearbeiteten Orchesterbegleitung umrankt ist. Auch „Raffael“ hat die Reise um die ganze Welt angetreten. Besonders geschätzt wird die wertvolle Komposition in England, wo erst-

klassige Dirigenten sich der Schöpfung warm angenommen haben.

Zu der 500jährigen Feier Gutenbergs schrieb Volbach im Auftrage der Stadt Mainz eine Festkantate für Chor, Knabenchor, 2 Orchester und Fanfarenbläsergruppen (Mainz, B. Schotts Söhne). Die Kantate kam in Gegenwart von Vertretern aus aller Herren Ländern in Mainz zur Aufführung und hinterliess einen tiefen, gewaltigen Eindruck. Bekanntlich lag die ganze musikalische Leitung des gewaltigen Volksfestes ganz in den Händen Volbachs, der auch aus alten Stücken die Märsche etc. wieder zusammengestellt hatte. Die Kantate dürfte sich für ähnliche Feste grossen Stiles trefflich eignen. Anlässlich des Gutenbergfestes erhielt Volbach den Professortitel. Ein ähnliches Werk verfasste Volbach für die Enthüllung des Berliner Wagnerdenkmals, zog es aber infolge der bekannten Streitigkeiten wieder zurück. Infolgedessen blieb es ungedruckt. Ich möchte dann noch einen kleinen Chor „Reigen“ op. 14 (Mainz, B. Schotts Söhne) für 3stimmigen Frauenchor, Tenorsolo und Klavierbegleitung erwähnen, der in kleineren Vereinen sich grosser Beliebtheit erfreut.

Volbach, der eigentlich dem Männergesang bis dahin ferngestanden hatte, wurde als Preisrichter gelegentlich des grossen Kaisersingens in Frankfurt a. M. berufen. Auch fungierte er hernach als Mitglied der Volksliederkommission und Mitarbeiter des Volksliederbuches.

Diesem Umstande haben wir es wohl zu verdanken, dass er zwei Werke für Männerchor schuf, die von den Chorvereinigungen dieser Art mit Begeisterung aufgenommen wurden: Der Troubadour für Baritonsolo, Männerchor und Orchester op. 30 (Stuttgart, Carl Grüninger) und Am Siegfriedbrunnen, op. 31, Stimmungsbild für Männerchor und Orchester (Gebrüder Hug, Leipzig). Beide Chöre verfolgten in erster Linie den Zweck, die spärliche gute Literatur dieser Art zu bereichern und zu ergänzen. Wenn der Troubadour durch seine kernige, schottische Volksweise und durch das geschickt, mit geringen Mitteln gearbeitete Schlachtgetöse auf uns einwirkt, so ist es im Siegfriedbrunnen der Gegensatz des Waldfriedens und des plötzlich eintretenden Jagdgetöses, der die Seele des Zuhörers mit

aller Macht packt. Eine andere Frage ist es allerdings, ob diese beiden Chorwerke einen Fortschritt in der geistigen Entwicklung Volbachs bedeuten. Ich möchte diese Frage nicht bejahen.

Die Kammermusik hat Volbach in eigenartiger Weise bereichert. Er schenkte uns ein Quintett für Klavier, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott op. 24 (Breitkopf & Härtel). 3 Sätze weist das pikante Werk auf. Das Finale bildet eigentümlicherweise ein Scherzo. Volbach verwendet die Blasinstrumente mit grosser Meisterschaft und benutzt sie zu geistvollen Klangkombinationen, die effektiv wirken. Auch in der Erfindung ist das Quintett sehr glücklich bedacht, die Themen sind prägnant und vornehm.

Dem Klavier ist Volbach sonst ganz ferngeblieben, wenigstens ist kein Solowerk für Klavier von ihm gedruckt. Dass er ihm interessante Seiten abzugewinnen versteht, beweisen der Klavierpart des Bläserquartetts und vor allem die entzückenden Begleitungen zu seinen Liedern.

Auch hier ist die Ausbeute nicht sehr gross, aber was er auf diesem Gebiete veröffentlicht hat, ist so formvollendet und glücklich erfunden, dass man mit Recht seine Lieder zu den besten Erzeugnissen der modernen Liedliteratur rechnen kann. Sein erstes Liederheft op. 20 (Mainz, B. Schotts Söhne), weist in den 3 Liedern Im Schauer der Wonne, Am See und Herbstleuchten wirkliche Perlen auf diesem Gebiet auf. Würdig schliessen sich die andern Lieder an, die sämtlich bei Breitkopf & Härtel erschienen sind.

Ich nenne aus op. 23 das innige „Morgen“, der duftige, poesieerfüllte „Gesang in der Mondnacht“, das Marcella Pregi beständig auf ihrem Repertoire führt, und das geheimnisvolle „Frühlingsläuten“; aus op. 25 das grosszügige, aufjubelnde Liebesjauchzen und das mit einer wunderbaren Begleitung versehene „Nacht am Springbrunnen“, aus op. 28 das tief empfundene, erschütternde „An deinem süssen Herzen“ und das gemüts-warne „Traumleben“. Ein jedes Lied für sich ist ein kleines Meisterwerk, das den Sänger wie den Hörer in gleicher Weise erfreuen dürfte. Verschiedene grössere Manuskripte sind mir bekannt. Ob sich der Komponist

bewegen lässt, sie herauszugeben, möchte ich bezweifeln, da er sie nun einmal nicht für die Mitwelt bestimmt hat. Was Volbach an Bearbeitungen geleistet hat, ist erstaunlich. Wer sich dafür interessiert, muss den Schottischen Verlagskatalog durchblättern. Fast auf jeder Seite ist dort der Name Volbach zu lesen. Nur hinweisen möchte ich auf den vortrefflichen Klavierauszug zu Berlioz' *Damnation*, (B. Schotts Söhne, Mainz) der sich in genauer Übereinstimmung mit der von Felix Weingartner herausgegebenen Partitur befindet. Ebenso möchte ich auf eine Sammlung von Männerchören aus dem Schottischen Verlage aufmerksam machen, deren Revision Volbach ebenfalls besorgt hat, gleichfalls eine Folge seiner Tätigkeit als Preisrichter in Frankfurt a. M.

Wenn Volbach in Mainz Gelegenheit gegeben, sich künstlerisch auszuleben, so verdankt auch die Liedertafel ihren heutigen Ruhm und ihre Stellung in der musikalischen Welt hauptsächlich Volbach. Er hat durch die Schaffung der Händelfeste, durch die Aufführung grosser Werke erster Meister die Aufmerksamkeit der musikalischen Kreise der ganzen Welt auf sich und seinen Verein gezogen. Man konnte sich Mainz ohne Volbach kaum denken. Aber als im Sommer 1907 an Volbach der ehrenvolle Ruf herantrat, die Stellung eines akademischen Musikdirektors und Professors an der Universität in Tübingen anzunehmen, entschloss er sich nach hartem Kampfe, seine Tätigkeit nach dem Schwabenlande zu verlegen. Was ihn in erster Linie schliesslich zu diesem bedeutungsvollen Schritte bewog, waren die dortigen Verhältnisse, welche ihm Zeit genug übrig lassen, seiner Lieblingsneigung, der Komposition und der Schriftstellerei in Musse nachzugehen, während die Sorge um das tägliche Brot ihn in Mainz zwang, durch Stunden verschiedenster Art und durch die schon erwähnten Arbeiten im Schottischen Verlage das nicht hoch bemessene Honorar der Liedertafel zu vergrössern.

Als nach der Aufführung des „Reiches“ von Elgar am 4. Dezember 1907 sich die Mitglieder der Liedertafel zum letzten Male mit ihrem Dirigenten zu einem Abschiedsmahle vereinigten, fühlten doch wohl die meisten Beteiligten, dass mit Volbachs Weggang eine

Lücke im Mainzer Musikleben entstanden war, die nicht so leicht wieder auszufüllen ist. Vom Grossherzog von Hessen wurde Volbach bei seinem Scheiden von Mainz mit dem Ritterkreuze I. Klasse des Philipp-Ordens ausgezeichnet. Ob Tübingen im stande sein wird, Volbach dauernd zu fesseln, wollen wir dahingestellt sein lassen. Hoffentlich findet dort Volbach die nötige Zeit, die vielen Ideen auf musikalischen und anderen Gebieten, mit denen er sich seit Jahren beschäftigt, in die Tat umzusetzen!

Auf dem 45. Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in Stuttgart erlebte die Symphonie unter Prof. Max Schillings genialer Leitung eine enthusiastische Aufnahme. Der zweite Satz musste ebenfalls wiederholt werden Volbach wurde unzählige Male gerufen.



Phot. Wilh. Helfer, Graz.

Wilhelm Kienzl.

Wilhelm Kienzl

(geb. zu Waizenkirchen [Oberösterreich
am 17. Januar 1857]).



Wilhelm Kienzl

von

Max Morold.

Wilhelm Kienzl! Der Name klingt. Andere haben einen lautereren Hall, der manchmal bis zum Getöse anschwillt, und wieder andere dringen nur als ein leiser Hauch, als ein stiller Seufzer an unser Ohr. Es ist ein arger Lärm auf dem Markte des Ruhmes und übertönt oft rauh und gewaltsam den holden Ruf, der uns zu den Stätten des Fleisses und zu jenen träumerischen Behagens lockt. So gibt es vielleicht nur zwei Namen im modernen Musikbetriebe, deren äussere Geltung ihrem inneren Werte entspricht: Engelbert Humperdinck und — Wilhelm Kienzl. Ja, der Name klingt. Er vermag die dröhnende Gewalt, mit der die Helden des Tages ausgerufen werden, nicht zum Schweigen zu bringen, aber er vermag doch sich selbst Gehör zu schaffen, er wird vom Lärm nicht verschlungen. Und wo man ihn einmal hört, da lauscht man ihm auch, da fühlt man sich zu ihm hingezogen. Er klingt eben. Wie milder Hornklang, wie herzwärmender Gesang. Es ist keine Erschütterung, aber eine Freude, ihn zu hören, und es ist eine edle Freude, die dem vornehmsten Geiste und dem keuschesten Gemüte auf eine sinnige Art wohlthut und die der schlichtesten Auffassung, dem ungeübtesten Geschmacke durchaus zugänglich bleibt. Wer überhaupt musikalisch ist, der weiss auch, unabhängig von seiner sonstigen Stellungnahme zu den Göttern und Götzen der Zeit, einen solchen Namen zu schätzen, dem das Volk und die Kenner gleichermassen huldigen. Hier ist einmal ein ebenso verdienter als „populärer“ Erfolg.

In der Tat, was Humperdinck und Kienzl mit ihren beliebtesten Opern erreicht haben, ist nichts Geringeres als die Rettung der Ehre Deutschlands in einer Zeit, die nach und neben Wagner, dem Einzigen und Allbeherrschenden, nur noch Franzosen und Italiener auf der Opernbühne zu kennen schien. Massenet, Mascagni, Leoncavallo, Puccini — sie haben nicht mehr allein die Macht, die Ränge und die Kassen zu füllen. Auch „Hänsel und Gretel“ und „Der Evangelimann“ sind, seit dem ersten Tage ihres Erscheinens, verlässliche Zugstücke und deutsche Poesie verbreitet wieder ihren würzigen Tannenduft in den von exotischen Parfüms erfüllten Prunkräumen. Nicht nur die grossen Hof- und Stadttheater, auch kleine und dürftige Kunststätten haben von diesen beiden Werken Besitz genommen und wenn allerdings die Oper Humperdincks in ihrer engeren Beschränkung auf das Kindlich-Märchenhafte keinen ausreichenden Ersatz für den heissen Atem und die unfehlbar wirkende Theatralik der beliebtesten wälschen Stücke zu bieten vermag, so behauptet sich Kienzls „Evangelimann“ in seiner starken Leidenschaftlichkeit und seinem mit dem sichersten Theaterinstinkt gepaarten Gefühlsüberschwange um so kräftiger und siegreicher: nicht bloss Deutschland, sondern auch die Fremde hat er sich erobert. Am längsten wollte Frankreich zögern und als endlich am 21. November 1908 die erste französische Aufführung in Lyon stattfand, machten sich noch immer Stimmen geltend, welche grundsätzlich die Verpflanzung ausländischer, zumal deutscher Opern nach Frankreich als eine Art Nationalverbrechen zu brandmarken suchten. Doch der Erfolg war auch hier ein ausserordentlicher. Kienzl wurde von den Franzosen gefeiert wie einer ihrer Landsleute und Marseille, Nantes, Paris durften sich nun von Lyon nicht beschämen lassen. Am 6. Februar 1909 gab es im vlämischen Theater zu Antwerpen die erste belgische Aufführung mit dem gleichen Erfolge. 1910 wird Neu York Ernst machen. So gehört das im Jahre 1895 in Berlin aus der Taufe gehobene Werk nach den bisherigen Aufführungen und bindenden Abschlüssen bereits 205 Bühnen an und wurde bereits in 11 Sprachen übertragen. Und so deutsch es ist, so sehr begreift

sich gerade dieser Sieg in der Fremde. Denn stofflich und nach der Art des dichterischen Entwurfes weist der „Evangelimann“ in die Nähe der jungitalienischen Veristenschule, deren Erfolge sich noch immer nicht erschöpft haben. Eine in den Voraussetzungen alltägliche, in der Entwicklung kriminalistisch zugespitzte Geschichte aus dem bürgerlichen Leben wurde da ohne Schwanken und Zaudern, mehr episch als dramatisch gegliedert, als Schauspiel hergerichtet und in Musik gesetzt. Freilich! wie herzerquickend unterscheidet sich dieses „musikalische Schauspiel“ von den Erzeugnissen des nackten, rohen Verismus! Zeit und Ort der Handlung sind uns wohl vertraut und dennoch liegt ein Schimmer von Romantik über ihnen: Alt-Wien, Halbvergangenheit, nah und fern zugleich, umspinnen von unseren Jugenderinnerungen und den Träumen unserer Sehnsucht. Dazu eine Musik, die auch diesen Heimatszauber hat: Tanzweisen, die neben Lanner und Strauss mit Ehren bestehen können, und ein Leiermann, der sogar einen richtigen Lannerschen Walzer aufspielt. In aller Welt, nicht bloss in Wien oder Österreich, haben die Volksszenen des ersten, die Kinderszenen des zweiten Aktes durch die unverfälschte Innigkeit des Ausdruckes und die köstliche „Milieu“-Schilderung Eindruck gemacht. Sie sind das Besondere, das Nationale an diesem Werke und mögen einen Italiener, einen Spanier, einen Russen, einen Skandinavier ebenso geheimnisvoll und unwiderstehlich ergreifen, wie uns italienische Volksmelodien, spanische Rhythmen, slawische und nordische Harmonieen mit ihrer Eigenart gefangen nehmen. Aber dazu kommt noch etwas Allgemeines, Internationales, das erst den ganz grossen und dauernden Erfolg verbürgt. Dieselbe Wärme, Hitze, Schlagkraft, Temperamentsfülle, die den musikalisch schwächsten, künstlerisch unreifsten italienischen Opern einiges Gewicht verleiht, sie lebt auch in einem hohen Grade in dem sonst frömmere gearteten Werke des empfindungsvollen Deutschen. Die rührende und zum Teil etwas rührselige Geschichte, die jene Episoden umrahmt, verbindet und ihnen erst den rechten Halt verleiht, ist in einer Weise musikalisch dargestellt, die in jedem Takte die fiebernde Erregung kundgibt, die den

Komponisten eines Abends, als er sie in den novellistischen Mitteilungen eines alten Polizeibeamten, des Dr. Leopold Florian Meissner, gelesen hatte, sogleich dazu trieb, aus dem ihm so geschenkten Stoffe ein „musikalisches Schauspiel“ zu formen, und ihn nicht einschlafen liess, ehe er nicht, in der schöpferisch wirkenden Stille der Nacht, die Grundzüge der neuen Form gefunden hatte. Diese Erregung teilt sich dem Hörer zwingend mit und mag auch eine strenge und manchmal etwas hochmütige Kritik am Bau des Dramas ebenso viel auszusetzen haben wie an der musikalischen Gestaltung, in der das Liedmässige und Volksmässige, wofür Kienzl so echt begabt ist, mit einer von Wagner beeinflussten, modern-pathetischen Tonsprache vielleicht nicht einheitlich genug verschmolzen erscheint (in dieser Art Verschmelzung ist Humperdinck Meister) — so weiss sich doch niemand der volltönenden Beredsamkeit zu entziehen, mit der uns Kienzls Werk das „Liebe deine Feinde“ predigt. Für kein Verständnis zu hoch, für keinen Geschmack zu niedrig, das Muster einer deutschen Volksoper, findet es überall ein Echo, wo menschliche Herzen schlagen und muss sich nun auch recht fragwürdige wälsche Nachahmungen gefallen lassen: Pacchierottis „Alt-Heidelberg“ ist ohne das Vorbild Kienzls schwer zu denken.

Noch eines aber muss betont werden, wodurch dieser höchst auffallend von seinen italienischen Vorgängern, Nachahmern und Nebenbuhlern absticht. Die Italiener der Neuzeit — den späten Verdi ausgenommen — haben sich von jeher wenig um einen tadellos durchgebildeten musikalischen Satz gekümmert und sich von den Künsten der Thematik, des Kontrapunkts und der Instrumentation eigentlich immer nur das angeeignet, was sie just für ihre individuellen dramatischen Absichten gut verwerten konnten; dieses Wenige, für sie Brauchbare mochten sie dann allerdings bis zur Überfeinerung schleifen und zuspitzen. Kienzl kennt weder eine solche Überfeinerung noch irgend eine Nachlässigkeit in der musikalischen Arbeit. Er ist nicht nur ein geborener Dramatiker und ein gewiegter Theatraliker, sondern vor allem auch ein sehr sorgfältiger und gewissenhafter, unablässig lernender

und strebender, in vielen Stücken bis zur Meisterschaft vorgeschrittener, sich dabei nie ins Kleinliche und Künstliche verirrender ausgezeichnete Musiker. Ein Musiker aber, bei dem nichts von dem Starren, Formelhaften, Rechnungsmässigen zu finden ist, das dem musikalisch empfänglichen Laien so häufig einen wohlbegründeten Schrecken vor „ernster“ Musik einjagt; ein Musiker, der zuzeiten nichts anderes als ein fröhlicher Musikant sein will, ohne dass er deshalb sein Wissen und Können abzutun braucht; und vor allem: ein Musiker, der zugleich Poet ist und der sich ja auch seine „Operntexte“ (dramatischen Dichtungen) sehr gewandt und wirksam selber herzustellen weiss.

Abstammung, Jugendeindrücke, Lebenserfahrungen, künstlerische Einflüsse haben diese Gaben geweckt, genährt, zur Reife gebracht. Am 17. Januar 1857 zu Waizenkirchen in Oberösterreich geboren und seit seiner Kindheit in Graz, der murdurchrauschten Hauptstadt der grünen Steiermark, heimisch, wo sein Vater als Rechtsanwalt und Mitglied der Gemeindeverwaltung die höchsten bürgerlichen Ehren erlangte, genoss Kienzl in den Tagen seines Werdens den erquickenden und befruchtenden Verkehr mit derselben mild-kräftigen Wald- und Bergnatur, deren Segen auch in den Werken seiner oberösterreichischen Landsleute Anton Bruckner und Josef Reiter und in jenen seines steierischen Kunstgenossen Hugo Wolf beglückende Spuren hinterlassen hat. Adolf Jensen, der Schumann-Jünger, der wiederholt in Graz weilte, wirkte entscheidend auf die Berufswahl des Knaben, den Buwa, Uhl, Mayer (A. Remy) und Mortier de Fontaine in die Geheimnisse der Tonkunst einweiheten, deren schulmässiges Studium er schliesslich in Prag bei Krejci und am Leipziger Konservatorium beendete. Ausserdem betrieb er auch Literatur und Kunstwissenschaft an den Hochschulen zu Graz, Prag und Leipzig und erwarb 1879 an der philosophischen Fakultät in Wien mit einer — 1885 im Buchhandel erschienenen — musikalisch-philologischen Abhandlung über „Die musikalische Deklamation“ die Doktorswürde; einer Schrift, die den Gegenstand zwar nicht erschöpft, als erster wissenschaftlicher Versuch

auf diesem noch viel zu wenig durchforschten Gebiete aber hoher Anerkennung wert ist. Heute vermissen wir hauptsächlich dasjenige in ihr, was sie zur Zeit ihrer Entstehung und Veröffentlichung naturgemäss noch nicht bieten konnte: Beispiele aus den Liedern Hugo Wolfs, die vielleicht das Genialste und Vollkommenste an „treuer“ und richtiger musikalischer Deklamation enthalten, und aus den Opern Kienzls selber, der in seinen reiferen Werken musterhaft deklamiert. Die Arbeit wurde verehrungsvollst Richard Wagner gewidmet und von diesem „dankbarst und mit grösster Freude“ angenommen. Auch persönlich trat Kienzl mit Wagner in Bayreuth, mit Liszt in Weimar, mit Rheinberger in München in Berührung, empfangend, verarbeitend und sich selbst behauptend. In München, Amsterdam und Krefeld, auf Reisen durch Deutschland und nach Ungarn, Kroatien und Rumänien betätigte er sich als Kapellmeister und Klavierspieler. 1886—1890 hatte er die Leitung des steiermärkischen Musikvereins in Graz inne, hierauf wurde er Dirigent am Stadttheater in Hamburg und zuletzt am Münchener Hoftheater. Seit 1894 lebt er — glücklich verheiratet — nur mehr dem Berufe des schaffenden Künstlers und hält sich meistens in Graz auf. Bei den wichtigeren Aufführungen seiner Werke und bei sonstigen musikalischen „Ereignissen“ pflegt er nicht zu fehlen. Da und dort grüsst uns sein sympathischer Künstlerkopf, seine gewinnende Erscheinung, sein lebhaft erwärmendes Wesen. Aber sein Heim und seinen Stammsitz hat er in Graz, wo ihm vor den Fenstern seiner Wohnung die Finken und Amseln des Stadtparkes das Morgenlied singen, wo die Mur schäumt und wo von der Höhe des Schlossberges der Blick über die malerisch gelegene Stadt hinweg einen Kranz von Bergen und die blaue Ferne umfängt. Und was Kienzl schreibt, das ist — Grazer Schlossbergmusik. Eine ebenso heitere als herzliche, echt österreichische Musik voll Melodie und Klangfreude. Der unerschöpfliche Born der Schubertschen Lyrik und der unversiegbare Quell der wienerischen Tanzweise und des älplerischen Volksliedes fliessen hier neu zusammen. Aber der regsame Geist und die vielseitige Bildung des Komponisten machten ihn auch für

modernere Reize in der Musik empfänglich und die angeborene Beweglichkeit seines Talentcs liessen ihn bald auf allen Gebieten der Tonkunst heimisch werden, wo das melodisch Gefällige und das rhythmisch Temperamentvolle überhaupt noch Wurzel findet. Müheles, manchmal auch sorglos, aber mit stets zunehmender technischer Vervollkommnung und künstlerischer Vertiefung hat er in einer langen Reihe der verschiedenartigsten Kompositionen, so namentlich in Klavierstücken, Liedern und Chören, einen wertvollen Schatz frischer und gesunder, ur-deutscher Haus- und Volksmusik aufgespeichert, der noch zu wenig bekannt ist und dessen schönste Perlen der Lyrik Schuberts und Schumanns nicht bloss geistig verwandt sind, sondern auch künstlerisch schon recht nahe kommen. An Schumann erinnern die Überschriften so vieler Klavierstücke. Manche tragen auch einen Namen und ein Datum an der Spitze, als deutlichen Hinweis auf besondere Lebensumstände, denen sie ihre Erfindung verdankt. Auch der — an sich klare und formschöne — Aufbau der Stücke wird zuweilen noch durch poetische Beziehungen erläutert. Mag dies für das unmittelbare Verständnis der Stücke gar nicht notwendig sein, so gewährt es doch einen interessanten Einblick in die Werkstatt des Künstlers. Blosscs Tändeln mit der Form, gedankenlose Spielerei kennt er so wenig wie irgendwelche Neuerungssucht oder wie das krampfhaftc Bestreben, mit ungewöhnlichen Mitteln ausserordentliche Zwecke zu erreichen. Er will uns stets etwas sagen; er muss immer poetisch angeregt sein und will in Tönen dichten. Wenn er uns aber etwas zu sagen hat, wenn er von einer poetischen Anschauung erfüllt ist, dann legt er sich auch musikalisch tüchtig ins Zeug und trachtet, ohne ein Effekthascher zu sein, doch nach „packenden“ musikalischen Wirkungen; wobei er auch die gangbarste, herkömmlichste Wirkung nicht verschmäht, sofern sie künstlerisch ihre Schuldigkeit tut. Vielleicht begnügt er sich nur deshalb manchmal mit allzu „naheliegenden“ Themen, allzu „volkstümlichen“ Wendungen, weil sie ihm schon etwas gesagt haben, weil sie ihm poetisch bedeutsam geworden sind, weil sie durch eine Ideen- oder Gefühlsassoziation mit einem ihm bestim-

menden Eindrücke oder Erlebnisse verknüpft sind. Da er also in Tönen dichtet, aber wirklich und wahrhaftig nur in Tönen dichtet und nie die Grenzen der Tonkunst überschreitet, immer ganz und gar vollblütiger Musiker ist, so zeigt er nicht selten das merkwürdige Bild eines ehrlichen Programm-Musikers, der doch auch — in denselben Werken — als nicht minder ehrlicher, ohne jede Einschränkung zu nehmender „absoluter“ Musiker zu gelten hat. Ausgesprochene Gegensätze, die in den bedeutendsten musikalischen Erscheinungen scharf zu Tage getreten sind und von deren Notwendigkeit uns die Musikästhetik überzeugen wollte, verschwinden vor dem naiven Impuls dieser sangesfrohen und dabei seelisch feinen Natur.

Sollen aus der bunten Fülle der Werke Kienzls einzelne besonders beachtenswerte Beispiele herausgegriffen werden, so wären — aber eben nur als Beispiele — etwa folgende zu nennen, deren Kenntnis jedem musikalisch „Gebildeten“ empfohlen werden muss: von den Klavierstücken die beiden farbenprächtigen Zyklen „Aus meinem Tagebuche“ (op. 15) und „Dichterreise“ (op. 46); von den Liedern die „Sechs Gesänge“ (op. 55), die „Vier volkstümlichen Gesänge“ (op. 57), „Moderne Lyrik“, zwölf Lieder und Gesänge (op. 71) und die zwanzig Kinderlieder „Aus Onkels Liedermappe“ (op. 73); von den Chorwerken die lustige Kantate „Fasching“ (op. 67) für Männerchor, Soli und Orchester (Worte von Bierbaum), deren blühende Melodik, deren vielfältig wechselnder flotter Tanzrhythmus, deren interessanter Chorsatz, einschmeichelnde Solostellen und witzige Instrumentation zur Bewunderung der Kenner und zum Entzücken jedes Laien gereichen. Nur am Schlusse tritt gerade in diesem prickelnden und sprühenden, technisch sehr bedeutenden Werke eine Schwäche Kienzls zu Tage: für den Ausdruck des Schwärmens und Schmachtens bedient er sich allzu gern konventioneller Floskeln; er hat nichts Herbes an sich und neigt vielmehr zu einem Übermasse von Weichheit, bei dem ihn dann auch die Originalität verlässt. Und das ist doppelt schade und wirkt eigentlich befremdend, weil er andererseits in der originellen Erfindung schneidiger Rhythmen und munterer (oder auch nachdenk-

licher) Weisen volkstümlichen Charakters eine ganz erstaunliche Schöpferkraft aufweist.

Es war das Natürlichste von der Welt, dass ein Mann mit diesen Gaben und mit solcher Eigenart im Drama Erfolg hatte. Aber nichts ist rätselhafter als die Bedingungen der Bühnenerfolge und wie unser ganzes Theaterwesen im argen liegt, so musste auch Kienzl gerade von dieser Seite die schmerzlichsten Enttäuschungen erfahren. Denn Enttäuschungen freilich konnten dem reinen, echten Künstler nicht erspart bleiben. Kienzl hat vier Dramen geschrieben: „Urvasi“ (op. 20), „Heilmar“ (op. 40), „Evangelimann“ (op. 45) und „Don Quixote“ (op. 50). Die farbensatte, stimmungreiche, lyrisch - schwelgerische Jugendoper „Urvasi“ (deren Dichtung vom Komponisten entworfen und von einem Freunde ausgeführt wurde) war nur eine Verheissung. Das im Jahre 1886 in Dresden zuerst dargestellte Werk eroberte sich noch nicht viele Bühnen. Aber „Heilmar, der Narr“, der zum ersten Male in München im Jahre 1892 über die Bretter ging, durfte nun wohl als Erfüllung begrüsst werden. Doch siehe da! Auch dieses Werk hat sich nicht behauptet. Nicht einmal der Ruhm des „Evangelimann“ verhalf seinem älteren, unberühmten Bruder zu einem anständigen Fortkommen: die geänderte Fassung mit dem vereinfachten Titel „Heilmar“ errang 1902 in Berlin auch wieder nur einen sehr schönen Achtungserfolg. Und dann vollends der „Don Quixote“, zum ersten Male aufgeführt in Berlin 1897, als Festoper bei der 42. Tonkünstlerversammlung des Allgemeinen deutschen Musikvereins in Graz 1905, hat weder das grosse Publikum noch die Feinschmecker vom Musikverein noch die dem Tondichter nahestehenden Grazer entzündet; ja es war, als stünde der „Evangelimann“ dem „Don Quixote“ förmlich im Wege, als könnte sich niemand darein finden, dass der glückliche Bearbeiter eines bürgerlich-sentimentalen Stoffes von altwienerischem Lokalcharakter auf einmal spanisch-romantisch-phantastisch daher kam. Andererseits dachte man beim Namen des spanischen Ritters eben nur an phantastischen Ulk und romantische Narrheit und wollte die innig deutsche Tragik nicht begreifen, die der Dichterkomponist seinem Stoffe diesmal verliehen

hatte. So ist der Tragiker Kienzl bis heute unerkant. Am unmittelbarsten spricht er sich im „Heilmars“ aus. Hier hat eine erhabene Idee ihre vollgültige dramatische Formung und einen bezwingenden musikalischen Ausdruck erhalten. Wer die Volksszenen des ersten, den Schluss des zweiten, den grossen entscheidenden Auftritt des dritten Aktes zu schaffen vermochte, der vermag mehr als alle, die seit dem Tode Richard Wagners das Opernpublikum zu erregen suchten. Die Tragikomödie „Don Quixote“ ist feiner, subtiler, nicht so populär-grosszügig, aber unendlich reich an Geist und Gemüt. Kienzl betrachtet den Stoff als Deutscher und als Dramatiker: ein geheilter Don Quixote, der hinterher über seine eigene Torheit lächelt und in Philisterfreuden stirbt, befriedigt die romanische Auffassung und macht sich vortrefflich im Roman; der Deutsche erkennt in der Gestalt des Don Quixote den Typus eines Idealisten, dessen Kraft bis zur persönlichen Selbstvernichtung geht, und der Dramatiker hat diesen Akt der Selbstvernichtung darzustellen — nicht bloss als „Möglichkeit“ zu verraten. Die komische Figur des Ritters enthüllt so ihre Tragik. Aber sie wird doch nicht rein tragisch, sie bleibt tragikomisch, da die idealistische Überspanntheit dieses edlen und rührenden Menschen nicht auf dem Felde hoher geistiger Kämpfe und rechter Kulturarbeit, sondern nur in den Niederungen gemeinen Aberwitzes und brutaler Geschmacklosigkeit ihr Schicksal findet. Zu Beginn des Dramas wird Don Quixote beim Lesen der Ritterbücher vom „Ritterwahnsinn“ erfaßt. Er zieht aus, um Abenteuer zu bestehen und für Dulcinea von Toboso zu fechten. Im weiteren Verlaufe des ersten und des zweiten Aktes wird nun mit dem Unglückseligen, der den Hohn und Spott auch der Einfältigsten herausfordert, schändlicher Ulk getrieben, eine Reihe der bekanntesten Szenen des Romans ist hier zum tollen Spiel verschlungen, das nur der traurige Held bitter ernst nimmt. Den Höhepunkt erreicht diese Gegensätzlichkeit am Schlusse des zweiten Aktes, wo das Unsinnige und Lächerliche des ganzen Treibens die Formen eines wüsten Traumes annimmt, aus dem wir erwachen möchten. Das Erwachen bringt der dritte Akt. Don Quixotes Nichte

und ihr Geliebter wollen den Oheim „retten“. Zuerst äfft und erniedrigt ihn Mercedes als Dulcinea, dann besiegt ihn Carrasco als ritterlicher Nebenbuhler und schenkt ihm das Leben unter der Bedingung, dass er dem Rittertum entsage und fortan ruhig seinen Kohl baue. Aber kann denn Don Quixote leben ohne seine ritterlichen Ideale? Sein Wahn, sein Streben war der Inhalt seines Daseins, der Kern seiner Persönlichkeit. Er verbrennt die unseligen Bücher, die den Wahn in ihm entzündeten, und da er erfährt, dass auch die Menschen ihn betrogen, dass sein Wahn zugleich Lüge war, bricht er tödlich getroffen zusammen: er ist „gerettet“; eingegangen in das Reich der Ideale, befreit von jeder Täuschung und Verirrung. Auf Erden aber, wo es für ihn nur Lüge und Leid gab, lebt doch auch das Gute und Wahre: Sancho Pansa, der den Wahn seines Herrn nie begriffen, weicht in verzweifelter Trauer nicht von dem Toten. Mercedes und Carrasco, deren „Rettungs“-Werk nach ihrem eigenen Massstabe so gründlich misslungen, wissen sich dennoch leichter zu fassen: sie werden ja trotz allem ein glückliches Paar, das den Oheim beerbt. Auf den ergreifenden Ausklang der Tragödie folgt also noch ein gemütliches Lustspielende. Die mannigfachsten Stimmungen kreuzen und durchschneiden sich in dieser knappen, einheitlichen Dichtung, die mit ihren übermütig heiteren und gewagt burlesken Zügen und ihrem tief menschlichen Gehalt als die einzige vollendete Tragikomödie in der deutschen Literatur zu gelten hat und sich so als das Bedeutendste darstellt, was Kienzl bisher geschaffen hat; bedeutender auch als die zugehörige Musik, die freilich von der Dichtung nicht zu trennen ist und ihrerseits den Gipfel seines musikalischen Schaffens darstellt. Mit einer wunderbaren Treue des Ausdrucks, die zur Quelle der reichsten und blühendsten Erfindung wird, schmiegt sie sich den Worten und der Szene an, ohne auf diesem Wege auszuarten, ohne uns durch eine ruhelose „unendliche Melodie“ und ein fortwährend aufgeregtes „malendes“ oder „erklärendes“ Orchester zu ermüden. Diese Musik strebt vielmehr in allem nach einer leicht erkennbaren Geschlossenheit der Form und hat an der einfachen Lied- und Tanzweise ihr ehrlich-

ungeschminktes Gefallen, während nichtsdestoweniger ein sogar sehr konsequent durchgeführtes System von Leitmotiven und motivischen Anklängen die Teile zum Ganzen flicht und den anmutigsten Schnörkeln dramatische Bedeutung verleiht. Je toller es auf der Bühne zugeht, je possenhafter sich die Vorgänge verwirren, um so stärker überwiegen — mit höchst kluger künstlerischer Berechnung — die geschlossenen Formen, das Opernmässige, wobei auch der Prunk und Lärm der „grossen Oper“ satirisch-parodistisch nachgeahmt und so der „Ritterwahnsinn“ Don Quixotes und das Unwahre und Aufgeblasene seines Vorstellungskreises rein musikalisch auf das ergötzlichste verspottet wird. Nur tritt hier — im zweiten Akt — der bittere Ernst des Wahnerfüllten und der daraus entspringende Gegensatz seines inneren Zustandes und seiner äusseren Umgebung musikalisch zu wenig grell hervor; das tragisch Beklemmende der Situation verschwindet nahezu vor der Lustigkeit und dem romantischen Schimmer all der Possen, die mit Don Quixote getrieben werden; auf Carrasco, der das Los des traurigen Helden nicht länger mitansehen kann und sich zur „Rettung“ entschliesst, fällt nur ein nachlässig vorübergleitender Ton. Hier hätte Kienzl dem Gebäude seiner Dichtung eine kräftigere musikalische Stütze geben müssen; ein einziges neues Motiv von nachdrücklicher Gewalt, ein kurzer Gesang von hinreissendem Ausdruck, ein orchestraler Aufschrei von einschneidender Kraft wären vielleicht — an passender Stelle eingefügt — vollkommen imstande, jenen Fehler auszugleichen und dem psychologisch unvermeidlichen, poetisch notwendigen Übergang zum dritten Akt auch musikalische Plastik zu geben und ihm so erst die rechte dramatische Wirkung zu sichern.

Dieser dritte Akt, das Erwachen aus dem Traum, der Aufstieg zur Erkenntnis, ist unvergleichlich schön gestaltet: nicht Oper, sondern Drama; nicht eine Reihe von „Nummern“, sondern eine einzige grosse Szene von ununterbrochener Steigerung; machtvoll sich empor-schwingend, sieghaft sich ausbreitend, rührend und reinigend, urdeutsch. Der schönste Akt seit Richard Wagner, in der naiven Klarheit und Bestimmtheit

seiner idealistisch beseelten Tonsprache an Mozart gemahnend.

Es war nötig, beim „Don Quixote“ länger zu verweilen. Nur wer dieses Werk kennt, weiss um Wilhelm Kienzl Bescheid und es ist eine kaum verständliche Unterlassungssünde der leistungsfähigen „ersten“ Bühnen, vornehmlich aber der Wiener Hofoper, dass sie dem Schöpfer des „Evangelimann“, dem sie alle zu Dank verpflichtet sind, nicht auch die Ehre wohlvorbereiteter, mit den wirksamsten szenischen und künstlerischen Mitteln ausgestatteter „Don Quixote“-Aufführungen erweisen. Kienzls Name klingt, aber doch nicht so stark und rein, wie es der „Don Quixote“ rechtfertigen würde. Kienzl selber hat sich das gottlob nicht anfechten lassen. Der weiche und mitunter weichliche Ton, der durch seine Kompositionen geht, verrät die zarte Empfindsamkeit seines Herzens, dem es doch nicht an aufrechtem Mut und gesunder Energie fehlt. Und was am meisten zu rühmen ist: die offenkundige Tatsache, dass auch ihm, dem Erfolggekrönten, nicht alle Blütenträume reiften und manche Wunde ihn schmerzt, hat ihn dennoch nicht gehindert, den Siegen anderer in der herzlichsten Gesinnung zuzujubeln. Er ist ein Kamerad, wie er gerade unter den Tondichtern äusserst selten anzutreffen ist. „Einen bessern findest Du nit.“ Einen so neidlosen Kollegen, einen so tatkräftigen Förderer jüngerer Talente, einen so feinfühligem und liebevollen Musikkritiker. Wer seine vieljährige kritische Mitarbeit am „Grazer Tagblatt“ verfolgt hat, wer die in den drei Bänden „Miscellen“ (1886), „Aus Kunst und Leben“ (1904) und „Im Konzert“ (1908) gesammelten Feuilletons und Skizzen durchliest, der erkennt auch in dieser Tätigkeit Kienzls sein teures Vorbild Schumann wieder. Die Tugenden, die einst Robert Schumann als Schriftsteller auszeichneten, sie schmücken heute Wilhelm Kienzl. Vor allem: er bleibt als Schriftsteller Künstler. Das heisst: er formt beim Schreiben nicht immer Kunstwerke, aber er kennt nur künstlerische Antriebe und künstlerische Ziele; sein Denken und Urteilen ist mit den Impulsen seines Schaffens auf das innigste verbunden. So ist er auch bewusst und eingestandenermassen durchaus subjektiv; weil es aber eine von feinsten

künstlerischer Sachkenntnis getragene Subjektivität ist, die sich da ausspricht, so ist er schliesslich viel objektiver und wahrheitsliebender, als es sonst kritischer Brauch ist. Man wird vergeblich einen Berufskritiker suchen, in dessen Aufsätzen ein so schlichter, warmer Ton und so viel Güte und Gerechtigkeit zu finden ist wie bei Kienzl. Durchdrungen von der Heiligkeit der Kunst und von der Würde seines kritischen Amtes, weit-schauend, unparteiisch, auch minder bedeutenden Erscheinungen sympathisch gegenüberstehend und in seinem allseitigen Wohlwollen eher zur Überschätzung als zur Unterschätzung geneigt, bewährt er die drei Kardinal-tugenden der Vorsicht, Umsicht und Nachsicht, die den journalistischen Kritikern meistens in demselben Masse abgehen wie den schöpferisch begabten Künstlern. In dieser seltenen Doppeleigenschaft als hervorragender Künstler und Kritiker hat er auch eines der besten Bücher über Richard Wagner geschrieben, das in der Kirchheimschen Monographieensammlung „Weltgeschichte in Charakterbildern“ mit dem Nebentitel „Die Gesamtkunst des XIX. Jahrhunderts“ erschienen ist. Als trefflicher Bearbeiter und gewissenhafter Herausgeber musikalischer Werke (von Haydn, Mozart, Weber, Jensen) hat er nicht minder seinen kritischen Geist und seine hohe künstlerische Bildung geoffenbart. Mit einem Wort: er lebt immer im Ganzen der Kunst und ist nicht nur ein moderner Musiker, sondern auch ein moderner Mensch. Aber weltenweit entfernt von allem „Modernen“ in Anführungszeichen.

Durch ihn haben wir in einer Zeit des musikalischen Grössenwahns, der aufgeblähten Nichtigkeit, der „philosophisch“ gemeinten Kakophonieen, der Ächtung der Melodie und des Verfalles der Form den Glauben an eine gesunde Weiterentwicklung der modernen Musik — und an den Beruf Deutsch-Österreichs zu einer führenden Rolle in dieser Entwicklung — freudig wieder-erlangen können.

Felix Mottl

(geb. zu Unter-St. Veit b. Wien am 24. August 1856).





Felix Mottl.

Felix Mottl

VON

Erich Kloss.

Der Name Felix Mottl ist unzertrennbar verbunden mit Entstehung, Fortsetzung und Pflege des Bayreuther Werks, so viel Stürme auch in den letzten Jahren über sein Verhältnis zu Bayreuth dahingegangen sind. Die Wogen haben sich immer wieder geglättet, und ihn, den man infolge seiner Amerikafahrt so ungern lang vermisste, durfte man 1906 wieder als berufenen Tristan-Dirigenten im Festspielhause begrüßen.

Als Tristan-Dirigenten! Damit ist bereits das an die Spitze gestellt, womit Felix Mottl seinen Ruf recht eigentlich begründete! Natur, Temperament und musikalische Eigenart weisen ihn ganz besonders auf Tristan hin. Wagner selbst hat seinen genialen Schüler den Tristan in Bayreuth nicht dirigieren hören; denn das Werk wurde erst 1886 in den Spielplan aufgenommen. Aber er hielt von Anfang an viel von dem jungen Mottl, der sich ihm in überzeugtester Begeisterung bereits 1875 als Neunzehnjähriger „für irgend eine Tätigkeit, sei es im Orchester als Vertreter eines Schlag-Instruments oder hinter der Bühne oder in sonst irgend einer Eigenschaft“ zur Verfügung stellte.

Gustav Hollaender erzählt in einer kleinen Skizze „Wie Felix Mottl nach Bayreuth kam*), dieser habe die Musik zum „Ring des Nibelungen“ damals schon so beherrscht, dass er fast die ganze Tetralogie auswendig spielen und singen konnte. Es war des jungen Künstlers

*) Wagner-Kalender 1908. Virgil-Verlag. Berlin-Charlottenburg.

sehnlichster Wunsch, bei der bevorstehenden Aufführung des Ringes als Korrepetitor oder im Orchester mitwirken zu dürfen. Darum unternahm er kühn und schnell die Fahrt nach Bayreuth, hatte das Glück, in Wahnfried empfangen zu werden und durfte dem Meister einige Proben seiner Kenntniss des Nibelungenwerkes geben. Er spielte die erste Szene des „Rheingold“ und die Schmiedelieder aus Siegfried. Wagner war überrascht und gewonnen: er klopfte freudig dem jungen Künstler auf die Schulter und sagte: „Sie sind mein Mann!“ — Alsbald wurde Felix Mottl den sogenannten „Nibelungen-Kanzlisten“ eingereiht und durfte neben Hans Richter, Anton Seidl, Hermann Zumpe und Franz Fischer als Kopist und Helfer bei den Vorarbeiten zum Ringe und später als Mitglied der „musikalischen Assistenz“ auf der Bühne bei Proben und Aufführungen tätig sein. Sein Ziel war erreicht.

Schon aus diesen kurzen Notizen geht hervor, dass Mottl als Dirigent ein echter Wagnerschüler ist. Was vor dieser „Schule“ lag, ist die übliche Ausbildung des Musikers. Diese rein biographischen Daten seien hier eingefügt, damit wir den Künstler sodann zunächst in seiner Eigenschaft als Wagner-Dirigent betrachten können.

Felix Mottl ist am 24. August 1856 in Unter-St. Veit bei Wien geboren*). Das sangesfrohe Österreich hat ja von je unendlich zahlreiche und begabte Jünger der edlen Frau Musika der Welt und besonders der Wagnerschen Kunst geschenkt. Man denke an Hans Richter, an Anton Seidl, an Josef und Rosa Sucher, an Amalie Materna u. a. m. Wegen seiner schönen Sopranstimme fand der junge Mann Aufnahme im Löwenberg-schen Konvikt und erhielt seine weitere Ausbildung am Wiener Konservatorium, wo er unter Door Klavier, bei Dessoff Komposition, bei Anton Bruckner Kontrapunkt studierte. Namentlich durch den wohlwollenden Einfluss Direktor Josef Helmesbergers und

*) Anlässlich seines 50. Geburtstages erschien im „Richard Wagner Jahrbuch (1906) eine Würdigung des Künstlers durch Dr. Edgar Istel; vergl. auch die Aufsätze von Erich Kloss (ebenfalls 1906) im Berl. Börsen-Courier (Nr. 394) und „Musikal. Wochenblatt“ (Leipzig) (Nr. 35.)

Kapellmeister Johann Herbecks wurde der junge Künstler gefördert. Zum ersten Male dirigierte er im Akademischen Wagner-Verein in Wien. Dann folgt die Bayreuther Epoche. Angeschlossen sei hier gleich, dass Mottl 1881 als Nachfolger O. Dessoffs nach Karlsruhe als Hofkapellmeister berufen wurde, wo er bis 1892 zugleich den Philharmonischen Verein leitete. 1893 wurde er zum Generalmusikdirektor ernannt; 1903 vertauschte er diese Stellung mit der gleichen in München, wo er auch Direktor der Königlichen Akademie der Musik wurde.

Wie fast alle Bayreuther Dirigenten, war also auch Mottl noch ein unmittelbarer Schüler Richard Wagners gewesen. Er gehört zu der neuen Generation, die unter des Meisters Augen heranwuchs; eine solche „Dirigentschule“ war vordem nicht vorhanden: ihr verdankt man die starken Persönlichkeiten, die künstlerischen Individualitäten. Gerade die starke Eigenart der Wagnerischen Kunst drückte auch deren musikalischen Interpreten diesen Stempel auf, und diese Individualität, dieser starke persönliche Zug ging über auf das Orchester. Jeder Dirigent musste sein ganzes Können in seine künstlerische Arbeit legen. Dieses Können beruhte nicht nur auf dem Bayreuther Studium, auf dem vielen Neuen, Grossen und Eigenartigen, was hier zu lernen war, sondern auf einer inneren Zugehörigkeit, auf einer überzeugten Liebe zu Meister und Werk. So musste der begabte Wagner-Dirigent seine Kunst vor allem darin bewähren, dass er niemals, wie frühere Dirigenten, nur um der musikalischen Wirkung willen dirigierte, sondern dass er das Orchester immer als Teil eines Dramas zur Geltung bringe. Er muss das Drama in allen seinen Einzelheiten musikalisch miterleben; nach Wagners Wort als die „musikalische Gebärde“, die sich anschliesst an die „mimische Gebärde“ auf der Bühne. Das Orchester soll zugleich aber auch ein ununterbrochenes, innerliches Drama, ein lebendiges Seelengemälde zum Ausdruck bringen. Hier spielt jedes Instrument seine individuelle Rolle: jedes Thema muss in seiner vollen Deutlichkeit als Ausdruck eines seelischen Moments im Ganzen hörbar werden; das Orchester muss das Drama gewissermassen mitsingen. Dramatisch-plastischer und musikalisch-gesanglicher Ausdruck müssen sich vereinigen; in

dieser Vereinigung empfängt das Drama seine Seele, und die Musik ihr Mass. Dies zu erzielen ist die grosse stylistische Aufgabe des Wagner-Dirigenten.

Wer auch nur irgend ein Wagnersches Werk von Mottl hat dirigieren hören, wird zugeben, dass das hier Gesagte vollständig auf den Künstler passt, dass er allen diesen Vorbedingungen entspricht, dass er durchaus erfüllt ist von diesem „Bewusstsein des Richtigen“, dass er somit der durch Neigung, Studium und künstlerisches Können prädestinierte Wagner-Dirigent ist.

Natürlich äussert sich im Kreise dieser Aufgaben Mottls Eigenart deutlich sichtbar auf bestimmte Werke gerichtet, und hier steht eben der Tristan oben an, etwa wie bei Hans Richter der „Ring“ und wie bei Hermann Levi einst der „Parsifal“. Das Zusammenreffen von persönlicher Neigung und völliger Beherrschung des Werkes bringt in Bayreuth jenen Zauber hervor, dass Künstler und Werk wie zu einem lebendigen Ganzen verschmolzen erscheinen.

Dies Gefühl höchster künstlerischer Harmonie haben wir stets gehabt, wenn wir „Tristan und Isolde“ unter Mottls Leitung hörten. Wie oft hat er das Wunderwerk zum Siege geführt, — das Werk, das so abseits steht in der Reihe der Tondramen, das von seinem Schöpfer selbst als eine künstlerische Extravaganz bezeichnet wurde. Dieser „Extravaganz“ ist nicht jeder gewachsen. Man muss etwas vom Tristan erlebt, man muss die ungeheure Tragik tief in der Seele mitempfunden haben, und man muss daneben auch über ganz ungewöhnliche künstlerische Qualitäten verfügen, um den ganzen Zauber dieses gewaltigen Tongedichts auszuschöpfen. Mottl verfügt wie kaum ein anderer über solche Qualitäten. Er legt seine ganze Individualität in das Werk; der geborene Musiker lebt sich hier aus; der geheimnisvolle Zauber der Tristan-Tonwelt offenbart sich in einer tief erschütternden und doch so erhebenden Weise, dass es scheint, als sei die Natur des Dirigenten mit der des titanischen Werkes verwachsen. Wie einen gewaltigen Strom lässt er die musikalische Sprache dieser Dichtung breit ausflutend dahinrinnen, den Hörer fortreissend und ganz in seinen Bann zwingend; die blühende Melodik des Wunder-

werkes erhält durch Mottl den sattesten Farbenglanz, die prangendste Buntheit und Fülle. Einer unsrer feinsten Wagnerkenner, Hans von Wolzogen, charakterisiert das ganze Wesen Mottls in seiner Eigenschaft als Tristan-Dirigent mit den erschöpfenden Worten: „Es lässt sich nicht beschreiben, wie hinreissend der wogenreiche Strom der empfindungsvollen Melodik dieses Werkes durch das berauschende Mittel der orchestralen Beredsamkeit wirkt, welche Mottl eigen ist. Wenn man von einem Bayreuther Zauber spricht, so darf man ihn wohl einen der stärksten Bezauberer innerhalb dieses Kreises nennen. Als wirkte ein Liebestrank, so geht seine üppig blühende musikalische Seele völlig über in das gewaltige Liebeselement dieses Dramas, und von ihm aus in die empfänglich erschlossene Seele der Hörer. Seine starke künstlerische Sinnlichkeit gewinnt ihre Idealisierung in dieser Hingabe an das idealste Werk.“

Neben „Tristan und Isolde“ hatte Felix Mottl in Bayreuth auch den „Parsifal“ dirigiert, und man muss sagen, dass er hier das durchaus Weihevollen, die abgemessene Feierlichkeit des Bühnenweihfestspiels durch getragene Tempi stark betonte. Manchem Bayreuthbesucher erschien das Gesamttempo zu langsam; man wird sich erinnern, dass ein jetzt verstorbener Musikkritiker, der sich als der alleinige Pächter der „echten“ Wagner-Tradition dünkte, damals das Wort prägte „vermottln“ d. i. „verlangsamen“. Sicher ist, dass auch hier der Künstler seiner Individualität folgte, die ihn gerade beim „Parsifal“ das schlechthin Feierliche und Erhabene besonders betonen liess. So wird dem unbefangenen Beurteiler die Wiedergabe des Charfreitagszaubers und der Szene am heiligen Quell als besonders wehevoll im Gedächtnisse bleiben, ebenso aber auch die von Leidenschaft durchtränkten Szenen des zweiten Aktes; seine ungemeine Begabung für feurige Beseelung und breite Ausflutung der musikalischen Sprache trat eben auch hier offensichtlich hervor.

Dasselbe war der Fall beim „Tannhäuser“, beim „Ring“, beim „Lohengrin“ und vor allem bei der Neueinstudierung des „Fliegenden Holländer“ (1901). Es scheint, als ob Mottl den Gipfel seiner künstlerischen Gestaltungskunst und seiner musikalischen und drama-

tischen Eigenart erreichte in Aufgaben, die tiefe seelische Konflikte in sich tragen, und bei denen Stürme der Leidenschaft und Überwindung, deren Kämpfe der Herzen und deren Läuterung eine Rolle spielen. Zumal beim „Holländer“ genoss man an der wunderbar einheitlichen, hochdramatischen Ausgestaltung des Werkes und der grandiosen Ruhe und Erhabenheit, mit der er das Moment der Erlösung im letzten Akte eindringlich zu charakterisieren wusste, die ungetrübteste Freude: man stand hier wie vor einer neuen Offenbarung, wozu auch die ausserordentliche Sorgfalt das ihrige beitrug, mit der das Werk im Festspielhause neueinstudiert worden war.

Natürlich war Mottl in seiner gesunden künstlerischen Sinnlichkeit auch für das hinreissend Leidenschaftliche und tiefbewegt Innerliche des „Tannhäuser“ der rechte Mann, dem es gelang, die ganze lebensvolle musikalische Schönheit des Werkes aus allem Anschein der älteren Oper zu befreien. Für Bayreuth aber bleibt er in erster Linie für alle Zeiten der Musiker aus Tristans Reich und der Tristan sein eigentümlichstes Werk, seine Bayreuther Tat.

Wie schon anfangs gezeigt, ist Mottl infolge seiner Ausbildung in der Wagnerschen Dirigenten-„Schule“ der ausgesprochene Bühnendirigent. Hierbei gelingt es ihm — wohl infolge seines impulsiven Temperaments — besser als vielen Kollegen, einen unmittelbaren und wirklich harmonischen Konnex zwischen Bühne und Orchester herzustellen. So kommt die prächtige Einheitlichkeit der Gesamtwirkung zu Stande, deren Voraussetzung natürlich die absolute Vollendung des Orchestervortrags ist. Da nun der Dirigent in musikalischer Hinsicht alles Nötige völlig beherrscht, darf er umso freier seine Aufmerksamkeit der Bühne zuwenden und so erreicht er, indem er die Sänger mehr als ein anderer leitet und beherrscht und ihnen anderseits wieder volle Freiheit lässt, jene Einheit der Wirkung, die man immer empfindet, wenn man Mottl eine Oper hat dirigieren hören.

Sicherlich trägt die heitere Ruhe seines Wesens auch mit dazu bei, im Orchester und auf der Bühne jene kunstfrohe Stimmung zu erwecken, die so not-

wendig ist für die volle künstlerische Wirkung. Mottls Wesen ist schlicht, und schlicht, ohne Pose, dirigiert er auch. Aber seine Art ist eindringlich und tief; hinter der sonnigen Heiterkeit seines Wesens verbirgt sich eine hohe Gewissenhaftigkeit. Diese lässt er bei der Einstudierung eines Kunstwerks in peinlichstem Sinne walten; aber dadurch, dass er selten verstimmt und niemals rigoros wird, erreicht er bei seinen Künstlern Wunderwirkungen. Der bei den Proben waltende Ernst und die offensichtliche Gewissenhaftigkeit, mit der Mottl ans Werk geht, imponieren seinen Künstlern, welche auch wissen, dass ein freundliches Scherzwort oft die Mühsal der Arbeit würzt. Denn der Humor, über den Mottl verfügt, gehört ebenfalls zu jenen Zaubermitteln, mit denen die grossen und harmonischen Wirkungen erreicht werden. Wieviel aufrichtig ergebene Freunde sich der Künstler durch diese sonnige Heiterkeit und die ausgeglichene Ruhe und Harmonie seines Wesens gewonnen, das hat sich in München gezeigt, als kleinlicher Neid und Bosheit auch an ihm sich vergreifen wollten.

Natürlich lässt eine so vielseitig begabte und gewissenhafte Künstlernatur, wie die Mottls, auch andern Meisterwerken die gleiche Sorgfalt zu Teil werden, wie denjenigen Richard Wagners. Die echt Wagnerische „Erziehung zur Kunst“ zeigt sich gerade darin, dass man vor allem die Klassiker mit der ihnen gebührenden ehrfürchtigen Sorgfalt aufführt. So hat sich Mottl einen besonderen Namen geschaffen durch die Feinfühligkeit, mit der er z. B. die Mozartschen Opern in dem dafür besonders geeigneten intimen Rahmen des Münchner Residenz-Theaters zur Aufführung bringt. Auch hier ist alles von seinem Geiste belebt; die Heiterkeit seines Wesens kommt gerade der froh quellenden Melodik der Mozartschen Weisen besonders zu gute; aber auch die ernsteren Partien und insbesondere Beethovens „Fidelio“ erfahren unter Mottls Stabe eine höchst eindringliche Wiedergabe von edelstem Stile. Auch Gluck und Weber gehören in dieses bevorzugte Gebiet, zumal ihre Werke ja bedeutungsvolle Etappen bilden auf der grossen Linie, die zu Wagner führt. Hier tritt gleichfalls sein hervorragendes Talent als Bühnendirektor bezaubernd hervor, und die dramatische Belebung ist wohl

das Geheimnis, mit dem er diesen Opern ihre feinsten Reize ablockt, so dass das Publikum eben vor dem unteilbaren Genusse eines Gesamtkunstwerks steht.

Dieses richtige Gefühl für das Dramatische führte den Künstler neben seinem sichern musikalischen Instinkt auch zu einer seiner bedeutsamsten künstlerischen Taten, nämlich zu der Wieder-Erweckung von Peter Cornelius' fast vergessenem „Barbier von Bagdad“.

Das Schicksal dieses Werkes darf als bekannt vorausgesetzt werden. Zusammenfassend mag hier nur bemerkt sein, dass die Oper am 18. Dezember 1858 bei ihrer Erstaufführung durch Franz Liszt in Weimar eine Ablehnung erfuhr, die mit dazu beitrug, dass der Meister seine dortigen Würden niederlegte. Das Publikum hatte wohl das Ganze nicht recht verstanden. Mögen am Schicksal der Oper nun die ungünstigen Zeitverhältnisse und Intrigen, die sich auch gegen Liszt richteten, schuld gewesen sein, — man weiss, dass der Kampf um die „Zukunftsmusik“ damals am heftigsten tobte — so lag wohl auch viel Bestimmendes und Verstimmendes in der Partitur selbst. Cornelius schied 1874 dahin, ohne sein Werk der Öffentlichkeit wiedergegeben zu haben. Nach der Erstaufführung hatte man ihm bereits zu Kürzungen und Umänderungen geraten, die der Komponist zwar beachtete, aber nicht in die Tat umsetzte. Eine Aufführung in Hannover ging spurlos vorüber. Erst Felix Mottl sollte das Werk der Bühne wiedergeben. Begeistert von der entzückenden Grazie und der neben Wagner sich so ungemein selbständig behauptenden Tonsprache fertigte er eine neue Partitur an, in der hauptsächlich Rücksicht auf die Bühnenwirksamkeit genommen wurde. In dieser Gestalt kam das Werk am 1. Februar 1884 unter des Bearbeiters Leitung in Karlsruhe zur freundlich begrüßten Aufführung. Mottl war ziemlich radikal zu Werke gegangen: er hatte die beiden Akte der Oper in einen zusammengezogen und damit Felix Draesekes Rat befolgt, der schon nach der Weimarer Uraufführung geschrieben hatte*): „Überblicken wir nochmals das

*) Bd. 50 der „Neuen Zeitschrift für Musik“.

ganze Werk, so kommt uns unwillkürlich der Gedanke, eine Zusammenziehung des gesamten Inhalts in einen grossen etwa 1½ stündigen Akt erscheine am ratsamsten“. Wie bereits betont, war Cornelius dieser Änderung nicht abgeneigt, unterliess sie aber. Mottls Umgestaltung erschien andern Autoritäten, wie z. B. Hermann Levi, doch zu radikal. Auch erhoben sich Rufe nach der ursprünglichen Fassung, und selbst der Verlag Kahnt wollte das Werk nur in dieser herausgeben. Da entschied Levis gewichtiges Wort. Er schrieb an den Verlag u. a. die bezeichnenden Sätze: „Freund Mottl hat das grosse Verdienst, das herrliche Werk wieder zum Leben erweckt zu haben. Er hat die stellenweise ganz unbrauchbare Instrumentation gründlich geändert. Freilich ist er dabei meiner Ansicht nach und wie er selbst jetzt zugibt, zu weit gegangen. Ich habe nun für die hiesige Aufführung viele Szenen, die Mottl gestrichen hatte, wieder hergestellt, auch in der Instrumentation mancherlei geändert, und in dieser Gestalt hat das Werk — zum ersten Male — grosse Wirkung gemacht. Vor mir liegt eine von mir beaufsichtigte und korrigierte saubere Abschrift der Partitur, und ich meine, nur in dieser Gestalt dürfte das Werk die Runde auf die deutschen Bühnen machen. Die Originalfassung ist für die Bühne unmöglich, und wenn sie nach derselben eine Partitur stechen wollten, so würde dies höchstens ein literarisches Dokument, das aber nimmermehr bei einer Aufführung benutzt werden kann.“ Der charakteristische Brief schliesst mit den Worten: „Seien Sie versichert, dass es mir lediglich darum zu tun ist, dem armen verkannten Cornelius eine verspätete Genugtuung zu geben; eine solche aber kann ihm nur werden, wenn das Werk in der von Mottl und mir vereinbarten Fassung dem Publikum dargeboten wird.“

Levi hat Recht behalten. In dieser neuen und von der Witwe des Verstorbenen gebilligten Fassung hat das heitere und, — wie es Draeseke schon 1858 nannte — „reizend geniale Werk“ seinen Siegeszug über die deutschen und ausländischen Bühnen gehalten und sich jetzt einen Platz im ständigen Opern-Repertoire

erobert. Mottl selbst hat, nach seiner eignen Erzählung,*) schon während seiner Wiener Studienzeit, also als ganz junger Mann, eine besondere Liebe für Cornelius im Herzen getragen. Seine Lieder und Chorgesänge, die erste Partitur des „Cid“ und natürlich auch den „Barbier“ kannte er in- und auswendig. Als er am Wiener Ringtheater Kapellmeister war, wollte er den „Barbier“ bereits zur Aufführung bringen; aber der Plan scheiterte an der absoluten Unzulänglichkeit der dort zu Gebote stehenden Mittel.

Freilich ist Mottls Bearbeitung des „Barbiers“ auch viel angefochten worden. Man darf aber dagegen getrost die bedeutendsten Autoritäten für die Bühnen-Unmöglichkeit des Werks in seiner ursprünglichen Gestalt anführen, nämlich Franz Liszt, der zu Mottl sagte: „Der Barbier von Bagdad ist ein entzückendes, feines und vornehmes Werk! Aber die Instrumentation ist nicht geglückt, Cornelius war kein Mann des Orchesters, die Farben sind grau und wirken nicht. Wenn Sie schon an die Neubelebung der Oper gehen, dann machen Sie es auch radikal und schreiben eine neue Partitur! Seien Sie nicht zu ängstlich und gehen Sie ziemlich frei vor. Sie werden dem Werk damit nur nützen.“ Einem Liszt wird man am allerwenigsten Pietätlosigkeit vorwerfen. Er wusste, wie dem Werk zu helfen sei, und wenn auch er es in einen Akt zusammengezogen wissen wollte und Mottls radikales Vorgehen eine Folge der Lisztschen Mahnung war, so muss es als ein Glück bezeichnet werden, dass schliesslich nach Levis Einspruch sich alles so gestaltete, wie es zur Bühnenwirkung nötig war. So wird man abschliessend sagen können: die Mottl'sche Bearbeitung bildet eine Lebensbedingung für Cornelius' köstliche Tonschöpfung. Nicht unerwähnt bleibe Eugen Guras' unvergessliche Meisterleistung in der Titelrolle.

Es kann nach dem Gesagten nicht verwunderlich erscheinen, dass sich Felix Mottls feiner und sicherer künstlerischer Geschmack auch andern Komponisten besonders zuwandte, deren Werken das Publikum aus Nachlässigkeit oder Laune, aus Un- oder Missverständnis

*) Vergl. „Süddeutsche Monatshefte“. Augustheft 1904.

nur ein schwaches Interesse entgegenbrachte. So ist es unbestreitbar ein beachtens- und dankenswertes Verdienst des Künstlers, dass er das schlaffe Interesse des deutschen Publikums an Hektor Berlioz neuerweckt und in ausserordentlichem Sinne belebt hat. Dieses Verdienst fällt in die Zeit seiner Karlsruher Wirksamkeit. Im Jahre 1890 erfolgte hier die Uraufführung des ersten Teiles der „Trojaner“ („Die Einnahme von Troja“ — mit der bekannten Bayreuther Sängerin, Frau Luise Reuss-Belce als glänzender „Kassandra“); sodann die erste deutsche Aufführung des zweiten Teils „Die Trojaner in Karthago“.

Auch hier hatte Mottl, wie vorher bei der Aufführung von Peter Cornelius' „Cid“, das Karlsruher Publikum durch einen öffentlichen Vortrag vorbereitet, worin er Berlioz' eigentümliches Verhalten gegen Wagner getadelt hatte. („Mit fliegenden Fahnen hätte er müssen in Wagners Lager übergehen!“) Neben „Benvenuto Cellini“ brachte der Künstler auch „Beatrice und Benedikt“ (nach Shakespeares „Ende gut alles gut“) zur Aufführung und hatte dazu verbindende Rezitative von Putlitz sen. komponiert.

In dasselbe Gebiet fällt die Pflege des arg vernachlässigten Komponisten Hermann Goetz, dessen „Bezähmte Widerspenstige“ ebenso wie die seltene Oper „Francesca da Rimini“ (von Goetz unvollendet hinterlassen, von Ernst Frank vollendet) zur Aufführung kam.

Während dieser ganzen Karlsruher Tätigkeit trat die Eigenart der Mottl'schen Direktionsweise immer deutlicher und schärfer hervor und klärte sich zu jenem abgeschlossenen Bilde, das oben charakterisiert ist. Hier gestaltete Mottl die Vorstellungen von Mozartschen und Weberschen Werken zu wirklich erquickenden Festen. Es mag erinnert sein an die vortreffliche Neueinstudierung der „Entführung aus dem Serail“, der „Euryanthe“, des „Fidelio“ von Beethoven u. a. m. Mit echt südlichem Feuer durchtränkt der Künstler auch Werke wie Bizets „Carmen“, und auch Verdi wird er in dessen ersten wie auch in seinen letzten so abgeklärten und vertieften Werken in jeder Beziehung gerecht.

Erwähnt sei noch aus der Karlsruher Tätigkeit die Neueinstudierung der gesamten Werke Richard Wagners

vom „Rienzi“ bis zur „Götterdämmerung“, wobei der „Rienzi“ mit Pantomime und der „Tannhäuser“ mit dem neuen „Venusberg“ in Szene gingen. Alte und gewohnte „Striche“ beseitigte Mottl vollständig.

Es bleibt noch übrig, einen kurzen Blick auf die eigene kompositorische Tätigkeit Mottls zu werfen. Hier scheint es dem Künstler zu ergehen, wie so vielen Genossen, die ihre Haupt-Lebensarbeit fast ganz in den Dienst des Bayreuther Meisters und der grossen Kunst überhaupt gestellt haben: in der steten Pflege dieses Erhabensten reift die künstlerische Einsicht und Selbstkritik. So hat Mottl eine in jüngeren Jahren komponierte und 1880 in Weimar zur Erstaufführung gebrachte Oper „Agnes Bernauer“ zurückgezogen und sich später auf kleinere, anspruchslose Sachen beschränkt. Im Jahre 1881 kam ein Gelegenheits-Festspiel „Eberstein“ (Text von G. zu Putlitz) in Karlsruhe zur Darstellung.

Die Uraufführung einer einaktigen Oper „Fürst und Sänger“ erweckte 1892 in Karlsruhe Interesse; doch erwies sich der Text als undramatisch. Die musikalische Arbeit ist bei Mottl, dem Wagnerschüler, natürlich sehr fein und sauber, klug und durchdacht, die Instrumentation durchaus wohlklingend, aber es fehlt eine gewisse innerlich bedeutungsvolle Kraft. Dasselbe dürfte von den Liedern zu sagen sein, deren zwei Hefte vorliegen; alles recht wohlklingend und wirksam, wenngleich die Freunde des hinreissenden Dirigenten auch hier eine gewisse prägnante Eigenart vermissen. Vorzüglich ist die Instrumentierung von Richard Wagners Liedern „Der Engel“, „Steh still“, „Im Treibhaus“ und „Schmerzen“ sowie diejenige von Schuberts Liedern und eigenartig wirksamen Märschen. Ein Singspiel „Pan im Busch“ erschien 1900, ein Streichquartett 1898.

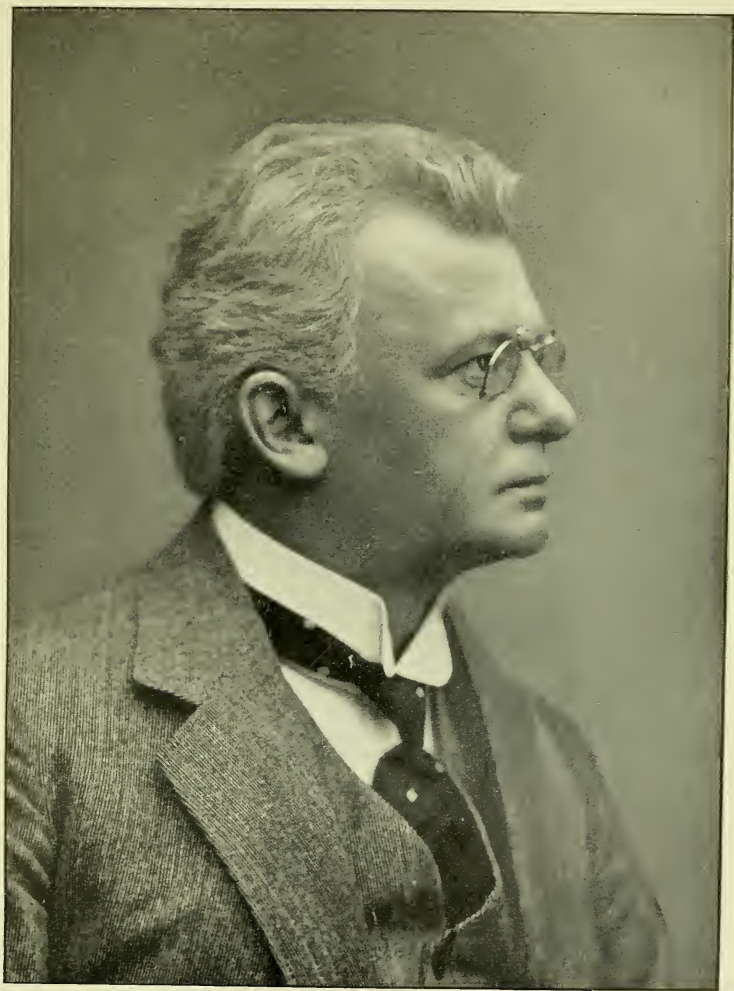
Will man Mottl als Dirigenten in Vergleich stellen mit seinen hervorragenden Kollegen der Gegenwart, so wird man sagen müssen, das er gänzlich frei ist von den Bestrebungen, um jeden Preis ein Originalitäts-sucher zu sein. Seine Art zu dirigieren ist, entsprechend seiner Persönlichkeit, schlicht und einfach; er braucht keine brillierenden Effekte; er steht ganz im Dienste des Kunstwerks, das er stets in grossen Zügen hinzeichnet, ohne auch nur im Geringsten die Ausmalung der klein-

sten Einzelheit zu vergessen. Aber er ist kein Mann der übertriebenen Nüancen, deren ostentative Betonung bei manchen seiner Kollegen so peinlich wirkt. Er weiss, dass er im Dienste einer heiligen Sache steht, und so ist ihm das Kunstwerk unantastbar; dennoch versteht er es glänzend, allem doch eine stark persönliche hinreissende Prägung zu geben. Vor der allzukühlen Korrektheit derer, die immer nur das Kunstwerk allein sprechen lassen oder lassen wollen, bewahrt ihn die starke Individualität. So verbindet er, wie Hans Richter, den Zug ins Grosse mit der liebevollen Behandlung des Kleinsten. Und hierin unterscheidet er sich z. B. von dem uns leider schon entrissenen Josef Sucher, der sich immer nur von den lapidaren Zügen fortreissen liess, indes manche Einzelheiten durch Mangel an Klarheit nicht völlig zur Geltung kamen. In der Verschmelzung dieser feinen Orchesterkünste: durch grossartige Wucht und edles Feuer ebenso wie durch sanftestes Empfinden und äusserste Gewissenhaftigkeit im Kleinen zu wirken, besteht hauptsächlich die grosse und unangreifbare, einmütig anerkannte Künstlerschaft Felix Mottls.

Karl Panzner

(geb. zu Teplitz am 2. März 1866).





Phot. K. Schick, Bremen.

Karl Panzner.

Karl Panzner

von

Willy Gareiss.

Als vor Jahren (1895) Erdmannsdörfer Bremen verliess, kam für unsere Philharmonie ein Interregnum, in dem trotz vieler interessanter Einzelheiten zweifellos von einer zielbewussten, einheitlichen musikalischen Tätigkeit in unserem vornehmsten Konzertinstitut nur in beschränktem Masse die Rede sein konnte. Der Taktstock lag in den Händen der verschiedenlichsten Gastdirigenten. Wir genossen das buntschillerndste Dirigenten-Kaleidoskop. Einigermassen besserte sich das mit dem Engagement Georg Schumanns, dem in Bremen leider so sehr, so unglaublich sehr Verkannten. Aber was konnte Schumann schliesslich erreichen, da er doch bloss Zweiter war, man möchte fast sagen: der Einpauker sein durfte und am Konzerttage (einige wenige, besonders Chorkonzerte ausgenommen) den Taktstock ehrerbietigst dem Herrn Gastdirigenten übergeben musste. Für ihn und für uns kein erfreuliches Begebnis bei aller Hochachtung vor den hervorragenden Fähigkeiten der Berühmtheiten von auswärts. Das waren unzweifelhaft haltlose Zustände. Schumann ging. Seine ehrenvolle Berufung an die Berliner Singakademie dürfte manchem Bremer erst die Augen über Schumanns Bedeutung geöffnet haben. Die Hauptsache für uns aber war doch schliesslich die, dass wir durch diese Änderung der Verhältnisse und die Unhaltbarkeit des Gastdirigierens endlich den Mann erhielten, der Festigung, ohne die ein fortgesetzt erfolgreiches Arbeiten undenkbar ist, in unser Konzertleben gebracht hat: Karl Panzner. Sein Name ist bekannt genug, um meinen Artikel an dieser Stelle zu recht-

fertigen. Wer hätte nicht schon von Karl Panzner gehört oder gelesen? Panzner kam zu uns von Leipzig. Das hätte ihn seiner Zeit, 1893, eigentlich gar nicht erst haben sollen, denn Panzner war bereits damals nach Bremen, allerdings an das Stadttheater, engagiert worden. Es ist natürlich sofort verständlich, dass Panzner vorzog, das Bremer Engagement zu lösen, um der Nachfolger Emil Paurs am Leipziger Stadttheater zu werden. Wir können mit diesem Lauf der Dinge sehr zufrieden sein, denn als dann Panzner 1899 wirklich zu uns kam, da war er ein ausgereifter Künstler, der den höchsten Aufgaben gewachsen war trotz seines verhältnismässig jungen Alters. Panzner stand damals im vierunddreissigsten Jahre. Es ist wohl angebracht, hierbei gleich einen kurzen Überblick über den bis damals zurückgelegten Lebensabschnitt unseres Meisters zu tun. Panzner stammt aus dem Lande der Musikanten, aus Böhmen, wo er 1866 in Teplitz geboren wurde. Frühzeitig verzog er mit seinen Eltern nach Dresden, wo er das königliche Gymnasium besuchte und dank dem Verständnisse der Eltern für seine Begabung die denkbar beste musikalische Ausbildung geniessen konnte. Draeseke, Fr. Wüllner und J. L. Nicodé wurden seine Lehrmeister. Das enorme pianistische Können des jugendlichen Panzner machte A. Rubinstein auf ihn aufmerksam, der ihn für würdig befand, sein Schüler zu werden. Dem Wunsche dieses Gewaltigen, sich der pianistischen Laufbahn zu widmen, kam freilich Panzner nicht nach. Den jungen Mann trieb es mit unwiderstehlicher Macht auf die Dirigenten-Laufbahn, die ihn über Cottbus, Sondershausen und Elberfeld nach Leipzig führte. Was er dort als erster Kapellmeister am Stadttheater in der Stellung, die vor ihm Paur und Nikisch innegehabt hatten, geleistet hat, ist so hervorragend gewesen, dass bei seinem Weggange das Bedauern ein allgemeines war. Die Abschiedsworte, die man ihm an den verschiedenlichsten Stellen widmete, würdigten seine Arbeit und sein Künstlertum in der enthusiastischsten Weise. Das Leipziger Tageblatt schrieb u. a.: „Mit nichts Geringerem als dem gigantischen „Ringe des Nibelungen“ beschloss er seine hiesige Wirksamkeit; bezeichnend genug für sein künstlerisches

Streben, das stets auf die höchsten, ernstesten Ziele gerichtet war; bezeichnend genug für seinen Eifer, der auch trotz zahlreicher Hindernisse und Schwierigkeiten das Grösste durchzusetzen nicht müde ward, was die deutsche Opernbühne der Gegenwart zu leisten vermag, eine stilvolle und strichlose Wiedergabe des grossen Werkes des grössten modernen Meisters, Richard Wagners. Die glänzenden Aufführungen des „Tannhäuser“, des „Lohengrin“, der „Meistersinger“, des „Tristan“, der „Nibelungen“ in den letzten Jahren, sie sind in der Hauptsache der unermüdlichen Hingabe Panznern zu danken. Sie haben seinen Namen mit goldenen Lettern in die Annalen unseres Theaters eingezeichnet.“ — Professor Martin Krause sprach in den Leipziger Nachrichten folgende schönen Worte: „Von allen Verlusten, welche unser Opernensemble in letzter Zeit trafen, ist der Panzner der schmerzlichste. Das frivole Wort, dass nichts und Niemand unersetzlich sei, trifft ja nirgends besser zu als in der Theaterkunst. Aber doch dürfen wir Panzner in vielen Beziehungen mit Recht als unersetzlich bezeichnen. Wie hoch der ausgezeichnete Künstler hier im Werte geschätzt wird, beweist am besten die Tatsache, dass alle Kreise seinen Abgang beklagen; dass auch die Theaterdirektion ehrliche und redliche Mühe aufgewendet hat, sich und uns den Künstler zu erhalten und sein Scheiden mit uns als einen grossen Verlust empfindet. Panzner ist wieder einer jener Künstler, welche sich in Leipzig zum charaktervollen Künstlertum entwickelt haben. Wie Arthur Nikisch einst vom Pulte des 2. Geigers hinweg durch den genialen Neumann an die Stätte seines Lebensberufes gestellt wurde, so entdeckte der Scharfblick unseres gegenwärtigen (1899) Direktors Staegemann in Panzner den Mann, der zuerst berufen sein sollte, Nikisch zum ersten Male wirklich zu ersetzen.“ — „Es ist unmöglich, seine trefflichen Leistungen einzeln aufzuführen; die trefflichste hat er uns ja zum Abschied geboten, die geniale Interpretation des grössten Kunstwerkes unseres Jahrhunderts. Mit ihm wird sich die Erinnerung an den ausserordentlichen Dirigenten am innigsten verbinden.“ „Sein Andenken bleibt in Segen unter uns.“ Gleich herzlich äusserte sich der Leipziger

Generalanzeiger: „Auf die Jahre seiner hiesigen Wirksamkeit darf Herr Panzner mit voller Befriedigung zurückblicken, denn es waren taten- und segensreiche, die seinem Dirigententalente Gelegenheit boten sich zu vervollkommen zu einer Meisterschaft, wie sie nicht vielen erreichbar ist. Seine eminenten Fähigkeiten, die unvergleichliche Gründlichkeit und Genauigkeit, das unfehlbare Geschick und die Sicherheit im Beherrschen des Ganzen liessen ihn als einen Auserwählten seines Berufes erscheinen“. Im Musikalischen Wochenblatt endlich las man damals folgendes: „Die neuste strichlose Gesamtauführung des „Nibelungenrings“ auf der Stadtbühne in Leipzig unter Leitung des Herrn Kapellmeister Panzner gestaltete sich am Schlussabend zu grossartigen Ovationen für den scheidenden Dirigenten, in welchem unsere Oper eine Capacität ersten Ranges verliert, die schwer zu ersetzen sein wird“. — „Sein Andenken in unserer Stadt wird ein bleibendes sein, und in gleichem Grade, wie man hier seinen Weggang bedauert, darf sich Bremen, wohin er als Leiter der Philharmonischen Konzerte berufen wurde, zu seiner Gewinnung gratulieren.“ — Und wir gratulieren unserer Philharmonie und uns heute noch und fortgesetzt zu dieser Gewinnung. Schon das damalige 1. Konzert der Philharmonischen Gesellschaft im Oktober 1899 liess überall die freudige Gewissheit erstehen, dass Bremens Konzertleben einer neuen, glänzenden Epoche entgegen ging. Und all die Hoffnungen, sie haben sich in überreichem Masse erfüllt. Wir hatten ja v o r Panzner während 5 Jahre hinreichend Gelegenheit, den nennenswertesten Orchesterleitern Deutschlands in unseren Philharmonischen Konzerten zu begegnen. Welche Vergleiche man auch immer anstellen wollte, sie fielen stets zu Gunsten Panznern aus. Darin waren schon nach einem Jahre Presse und Publikum sämtlich der gleichen Ansicht. Was ist es aber denn nun, was an Panzner diese allseitige Wirkung hervorruft, was ihn in einem so glänzenden Lichte erscheinen lässt? Das ist zunächst seine grenzenlose Hingabe und mächtige Energie bei der Ausübung seiner Tätigkeit; das ist die absolute, unanfechtbare Sicherheit und Umsicht, über die Panzner in Folge vollkommenster Beherrschung der betreffenden Parti-

turen verfügt; das ist seine grosszügige Auffassung; das sind die wahre, tiefe Empfindung, die mächtige Leidenschaft, das jugendfrische Fühlen, die Panzner eigen sind; das vollständige Zurücktretenlassen der eigenen Persönlichkeit, das Vermeiden aller Äusserlichkeiten, sodass man tatsächlich in Panznerns Konzerten während der Aufführung nur der Sache lebt und erst später zum Bewusstsein kommt, wem man all die herrlichen Genüsse zu verdanken hat. Es ist sicher interessant zu erfahren, was Panzner in einem Jahre, seinem ersten in Bremen und dem ersten seiner ausschliesslichen Konzerttätigkeit alles dargeboten hat: Symphonien von Beethoven (No. 3 und 9), Mozart (Jupiter), Haydn (D dur), Schubert (H moll), Brahms (No. 1) Tschaikowsky (No. 5), Goldmark (Ländliche Hochzeit), Wilhelm Berger (No. 1), Ouvertüren von Beethoven (Egmont, Coriolan und No. 1 zu Leonore), Mozart (Figaros Hochzeit), Weber (Freischütz) Mendelssohn (Sommernachtstraum), Rich. Wagner (Meistersinger, Tristan und Isolde, Tannhäuser), Nicolai (Ein' feste Burg), Volkmann (Richard III.); Weber-Weingartner (Aufforderung zum Tanz); Mendelssohn (3 Nummern aus dem Sommernachtstraum), Schumann (Manfred), R. Wagner (Isoldens Liebestod), Liszt (Tanz in der Dorfschänke, 13. Psalm), G. Bizet (L'Arlesienne), Smetana (Aus Böhmens Hain und Flur), Edw. Grieg (1. Peer Gynt-Suite), J. L. Nicodé (Symphonische Variationen), Rich. Strauss (Wanderers Sturmlied, Don Juan), Max Schillings. (Vorspiel zum 3. Akt aus dem „Pfeifertag“), H. Zöllner (Vorspiel zum 5. Akt aus der versunkenen Glocke), Rimsky-Korsakow (Scheherazade). — Auf der 36. Tonkünstler-Versammlung, die vom 23.—27. Mai 1900 in Bremen stattfand, war Panzner Festdirigent. Die Begeisterung für ihn war bei allen Hörern eine geradezu enthusiastische. Dass sich die Erfolge Panznerns von Jahr zu Jahr gesteigert haben und vertieft haben, ist selbstverständlich. Ich möchte aber einige besondere Verdienste Panznerns um unser Musikleben hervorheben. Vor ihm war Brahms geradezu vernachlässigt. Panzner hat ihn zu Ansehen bei uns gebracht. Wie viele bemerkenswerte Erstaufführungen danken wir Panzner überhaupt. Ich nenne: Rich. Strauss: Zarathustra,

Heldenleben, Don Quixote, Domestica, Taillefer, Guntram-Bruchstücke; Bruckner: (in Bremen vorher unbekannt) 3. 4. 5. 9. Symphonie; Bach: Brandenburger Konzerte, Hmoll Messe. Beethoven: Missa solemnis; Händel Deborah, Berlioz: Faust's Verdamnis, Wolf-Ferrari: La vita nuova; Liszt: Faust und Dante-Symphonie. Die 9. Symphonie Beethovens ist durch Panzner ständige Programmnummer des letzten Saisonkonzertes geworden. Für die Matthäus-Passion hat Panzner unserem Publikum erst so recht das Verständnis erschlossen. Unsern Klassikern hat er stets die gewissenhafteste Liebe entgegengebracht, hat aber nie zu unserer grossen Freude die Modernen und Modernsten vernachlässigt. So seien in dieser Hinsicht nur einige der von ihm „Herausgebrachten“ erwähnt: Hausegger, Böhe, Nicodé, Pfitzner, Reger, Scheinpflug, Schillings, Andreae, Otto Naumann u. s. w. Das alljährlich am Ende der Saison stattfindende Pensionskonzert (der Ertrag fliesst der Pensionskasse der Orchestermusiker zu) war früher geradezu schmählich besucht. Durch Panzner ist es zu einem Ereignis geworden. Solch geniales Können fand auch die Anerkennung unserer Staatsregierung. Der hohe Senat ernannte Panzner zum Städtischen Musikdirektor und zum Professor. Panznerns musikalische Tätigkeit in Bremen ist übrigens mit der Leitung der Philharmonischen Konzerte nicht erschöpft. Der rühmlichst bekannte Bremer Lehrergesangsverein, der 1899 in Cassel und 1903 in Frankfurt a. M. auf den betreffenden Gesangs-Wettstreiten hervorragend ausgezeichnet wurde, berief Panzner im Jahre 1904, als Martin Hobbing aus Gesundheitsrücksichten sich genötigt sah, das 17 Jahre innegehabte Amt niederzulegen, zu seinem Dirigenten. Und auch an dieser Stelle zeigt Panzner seine geniale Grösse im glänzendsten Lichte. Weiteren Kreisen dürfte von den mit Panzner unternommenen Konzertreisen des Bremer Lehrer-Gesangsvereins besonders die im Jahre 1907 nach Paris ausgeführte in Erinnerung sein, die ausserordentliches Aufsehen nicht bloss in der Musikwelt erregt hat. Aber Panznerns Ruf ist ja schon seit Jahren weit über die Grenzen unseres kleinen Staates und auch unseres grösseren Vaterlandes hinausgedrungen. Rom, Barcelona, Paris, Petersburg, Moskau und New

York haben den Künstler zum Teil wiederholt für Konzerte grössten Stils engagiert gehabt. In der Saison 1908—1909 soll Panzner 5 Orchesterkonzerte in Rom dirigieren in der altberühmten Königlichen Akademie der Santa Cecilia. Dabei wird er zum 1. Mal die 9. Symphonie von Beethoven zur Aufführung bringen, ausserdem auch die Faustsymphonie von Liszt, assistiert von dem Conservatoriums-Chor. In Hamburg wird Panzner für den abwesenden Fiedler zwei Philharmonische Konzerte übernehmen, und in Berlin wird er wieder mit dem Mozart-Orchester 6 grosse Abende veranstalten. Was Panzner seit nunmehr zwei Jahren mit diesem Musikkörper erreicht hat, ist einfach bewundernswert, für uns Bremer geradezu beängstigend, da man Panznerns Bedeutung so rückhaltlos anerkannte, dass man ihn für eine der berufensten und sympathischsten Persönlichkeiten hielt, die Weingartner an der Spitze der Symphoniekonzerte der Königlichen Kapelle hätte vollkräftig ersetzen können. Ich kann es nicht unterlassen, etwas eingehender hierbei zu verweilen. Das Mozartorchester ist ein noch junges Orchester, dem erklärlicher Weise noch manche Mängel anhaften. In allen Berichten aber liest man, dass es erstaunlich ist, was Panzner mit diesem spröden Material zusammengebracht hat; dass er der Mann ist, ein Orchester zu erziehen; dass er förmlich hypnotisierend wirkt; dass er an anspruchsvollster Stelle in Berlin imponieren würde; dass die Mozartkonzerte sehr bald ebenbürtig neben den Nikischkonzerten und den Symphonieabenden der Königlichen Kapelle stehen und zu den begehrtesten musikalischen Genüssen der Berliner Konzertzeit zählen werden. Die Allgemeine Musik-Zeitung nennt Panzner den erfolgreichsten Mann der verflossenen (1907—1908) Berliner Konzertsaison. Zum Schluss sei mir noch gestattet, ein Urteil über Panznerns Dirigententüchtigkeit zu erwähnen, das um deswillen so interessant ist, weil es Panzner in Vergleich mit Hans v. Bülow bringt. (Ich selbst habe Bülow nie gesehen oder gehört, kann mir aber nun recht gut eine Vorstellung von diesem illustren Dirigenten machen.) Die Äusserung lautet: „In ihm (Panzner) besitzt Bremen einen Dirigenten, der alle Vorzüge eines wahrhaft auserlesenen Führers

in sich vereinigt: Geist, Temperament, Energie, Technik. Mit dem intensivsten Durchdringen und Erfassen des ideellen Gehaltes einer Komposition verbindet Panzner eine Virtuosität in der Leitung der Orchester- und Chormassen, welche diese in plastisch gesonderte Gruppen zu zerlegen scheint, ohne dabei das Melos und die geschlossene Harmonie der Gesamtwirkung aufzuheben. Alle Feinheiten des musikalischen Gefüges treten so mit ihren zartesten Nuancen in ungetrübter Klarheit in die Erscheinung und verleihen dem Gesamtbild Relief, Lebensfülle und Geist. In der feinsinnigen, pietätvollen und stilgerechten Behandlung der Kunstwerke erinnert Prof. Panzner unmittelbar an Hans v. Bülow. Auch bei ihm: Dieselbe weiche und geschmeidige Stabführung; das elastische Nachgeben und Raumlassen der solistisch wirkenden Phrase gegenüber; das bis an die Grenze des Möglichen intuitiv hindrängende Temperament; den sichern Sinn für die Ökonomie der Behandlung des ganzen Kunstwerkes, der die Sätze und Perioden zu einander in entsprechenden Kontrast setzt; die seiner künstlerischen Persönlichkeit ohne weiteres zufallende absolute Orchester- und Chordisziplin und endlich das echt musikalische Naturell, dessen Empfindungen niemals durch Reflexionen erdrückt oder beeinträchtigt werden“. Nun wird man meinen oben gebrauchten Ausdruck „beängstigend“ wohl verstehen. Es ist ja nur zu erklärlich, dass man auswärts, d. h. ausserhalb Bremens, sich bei Besetzung hervorragender musikalischer Ämter einen Mann von der enormen Begabung Panznerns nicht entgehen lassen möchte. Für Bremen wäre der Fortgang Panznerns ein wohl kaum wieder gut zu machender Verlust. Bis jetzt hat der Künstler, der sich auch als Mensch allerherzlichster Sympathien erfreuen darf, alle verlockenden Anerbieten abgeschlagen. Zum Wohle unserer alten Hansestadt möchten wir wünschen, dass es bei dieser Standhaftigkeit recht lange bleiben möge und der Kontrakt Panznerns, der wohl im Ganzen 10 Jahre läuft, also bis 1909, auf Lebenszeit verlängert würde. An Dankbarkeit wird es den Bremern „unserem Panzner“ gegenüber niemals fehlen.

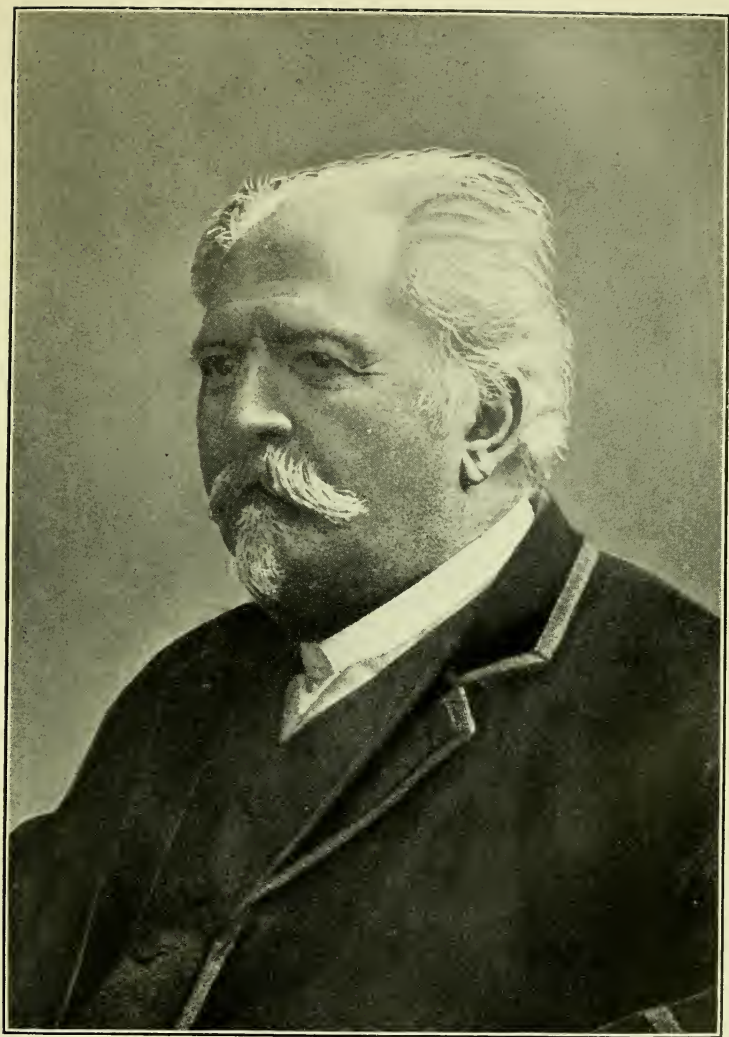
Nachtrag. Herr Prof. Panzner, der, während

ich infolge verspäteter Drucklegung des Bandes diesen Nachtrag schreibe, die meisten der oben angegebenen auswärtigen und sonstigen Konzerte mit grösstem Erfolge dirigiert hat, verlässt mit Schluss dieser Saison (1908—1909) nun leider doch Bremen. Er ist unter glänzenden Bedingungen als Städtischer Musikdirektor nach Düsseldorf berufen worden. In der Musikgeschichte Bremens wird Panzner unvergesslich bleiben. W. G.

Felix Draeseke

(geb. zu Coburg am 7. Oktober 1835).





Phot. Eugen Schiffter, Dresden.

Felix Draeseke.

Felix Draeseke

von

Heinr. Platzbecker.

„Grüsse Draeseke herzlich!
Es freut mich, dass du ihn lieb
gewonnen. Er ist ein prächtiger
Mensch. In unserm ganz kleinen
Kreise von Vertrauten wird er
„der Recke“ genannt“.

(Brief Liszts an Wagner, August 1859.)

Mit der oben angeführten Briefstelle ist so recht das freundschaftliche Verhältnis gekennzeichnet, das einst den Musikjünger mit den beiden Meistern verband. Schon als Leipziger Konservatorist fühlte sich Felix Draeseke gewaltig zu Liszt und Wagner hingezogen, und eine „Lohengrin“-Aufführung in Weimar bestimmte ihn, ins neue Lager überzugehen. Draeseke ist bis auf den heutigen Tag der „alten Zukunftsmusik“ treu geblieben, die für ihn das Omega seines Glaubensbekenntnisses bildete, dessen Alpha in den klassischen Musikformen beruhte. Und wer nur wenige seiner Kompositionen kennt, von denen leider noch manche der Veröffentlichung harren, dem wird sofort klar, wie ernst es dem Dresdner Tondichter um seine Kunst, wie heilig ihm dies sein musikalisches Glaubensbekenntnis ist. Und wenn Draeseke bei seinen symphonischen und den Kammermusikwerken die klassischen Formen bevorzugt, so goss er damit keineswegs nur neuen Wein in alte Schläuche, vielmehr blieb er Meister Liszt treu, dessen „Faust“-Symphonie sich doch gleichfalls auf die „Sonate“ gründet. Draesekes Tonsprache bedient sich selbstverständlich auch hier der erhöhten modernen Ausdrucksmittel. In allen seinen Schöpfungen erhebt

sich der Inhalt des Kunstwerkes weit über die Form. In seinen Gesangskompositionen, in den Opern und Musikdramen, in seinen grossen geistlichen und weltlichen Chorwerken folgt Draeseke nur äusserlich dem Bayreuther Meister, in der ganzen mächtigen Anlage und Durchführung geht er durchaus seine eignen Wege. Und so hat Felix Draeseke, als er sich nach manchen Wirrnissen zur Reife durchgerungen hatte, folgenden Hauptgrundsatz für sein künstlerisches Schaffen aufgestellt: „das Streben, nirgends unsre Zeit zu verleugnen, nirgends archaistisch erscheinen zu wollen, im Gegenteil diese unsre jetzige Epoche zum musikalischen Ausdruck zu bringen, mit freudigster Benutzung der uns zustehenden modernen Kunstmittel, seien sie harmonischer, rhythmischer, instrumentaler Art, aber all dies zugleich bei möglichster Anlehnung an die klassischen Meister“. Damit ist zur Evidenz bewiesen, dass Draeseke kein konservativer Musiker ist und auch nicht zu diesen gezählt sein will. Allein gegen die Hypermodernen, deren Musik sehr „mit Geräusch verbunden“, hat er sich in seinem Aufsehen erregenden Aufsätze „Die Konfusion in der Musik“, erstmalig abgedruckt in der „N. Mus. Ztg.“ (Stuttgart 1906) mit aller Entschiedenheit gewandt. Die Entgegnungen, wenn sie auch in den Details manches für sich hatten, vermochten nicht Draesekes „Menetekel“ zu verwischen. Dagegen beweisen die überaus zahlreichen Zustimmungen, die dem Verfasser zuzingen, dass er ein Wort zur rechten Zeit gesprochen hat, und dass er im Herzen aller derer ein begeistertes Echo weckte, deren Sehnen nach dem allein selig machenden Melos ungestillt ist und die auch für die Neutönungen in der Musik die Bezeichnung „holde Kunst“ als oberste Forderung stellen.

„Es gibt Werke, die zu uns kommen, aber auch solche, zu denen wir hingehen müssen“, sagte Franz Liszt. Der letzte Teil des Satzes passt auf die Schöpfungen Felix Draesekes, der unbekümmert um die Gunst der Menge, oder gar der Mode sich in seiner Schaffensfreudigkeit nicht davon beeinflussen liess, ob seine Kompositionen dem allgemeinen Geschmack und Verständnis entsprachen, ob sie aufgeführt wurden, ob sie

Anerkennung oder Widerspruch fanden. Er schafft, weil er schaffen muss, weil sich ihm unbewusst das in Töne umsetzt, was in ihm nach Ausdruck ringt, was er erlebt. Und so verehren wir in Felix Draeseke den letzten Kämpen einer bedeutungsvollen Zeit, einen der grössten Symphoniker nach Beethoven, den kenntnisreichen Kontrapunktiker und einen deutschen Mann von echtem Schrot und Korn. Wir verehren in ihm einen Künstler, dessen knorrige Eigenart auch in seinen Werken nur scheinbar sich widerspiegelt. Wo man sich bemüht die rauhe Schale zu sprengen und aus der Tiefe zu schürfen, zeigen Draesekes Werke überall lauterer Gold.

Wiewohl eine sehr grosse Anzahl dieser Kompositionen zu jenen zählen, „die zu uns kommen“, ich erinnere nur an seine köstliche Ddur-Serenade für Orchester, an seine prächtige Klarinetten-Sonate, seine poesievollen Klavierstücke und seine vielen, in edler Einfachheit sich gebenden Lieder und Gesänge, so ist doch von diesen Werken selten etwas im Konzertsale zu hören. Und dabei ist hier durchweg nichts von „Herbigkeit“ zu spüren, überall klangschöne, ausdrucksreiche und durchsichtige Musik. Man sollte meinen, dass die Musikfreunde nach diesen Stücken ordentlich greifen müssten, die ohne jedwede thematische Analyse verständlich sind und Ohr und Herz gleicher Weise entzücken. Der Grund hierfür ist darin zu suchen, dass man eben die Werke des Tondichters zu wenig kennt, dass man vor den meisten einen heillosen Respekt hat, wie vor etwas erschrecklich Schwerem, Unausführbarem und Unergründlichem. Seit dem 7. Oktober 1905, an welchem durch den siebzigsten Geburtstag des Meisters der Name Draeseke in der ganzen Kulturwelt mit Ehren in Erinnerung gebracht wurde, ist manches besser geworden, aber es bleibt bezüglich der Popularisierung der Hauptwerke noch viel, viel zu tun. Das Wort des Hans Sachs „Ehrt Eure deutschen Meister!“ lässt im speziellen Falle des Dresdner Tondichters nur die eine Deutung zu: „Führt seine Kompositionen auf und wenn Ihr — zu ihnen hingehen“ müsst.

Der äussere Lebenslauf Felix Draesekes ist rasch erzählt, nicht so schnell kann man den künstlerischen

Werdegang abtun. Coburg ist die Heimat des Meisters. Hier wurde er am 7. Oktober 1835 als Sohn des Hofpredigers Theodor Draeseke geboren. Sein Grossvater war einer der berühmtesten Kanzelredner seiner Zeit und evangelischer Landesbischof in Magdeburg. Frühzeitig verlor der junge Felix seine Mutter. Auch nachdem der Vater Superintendent in Rodach geworden war, verblieb der Knabe noch in seiner Vaterstadt, besuchte das dortige Gymnasium und sollte, gleich den Vorfahren Theologie studieren. Doch eine „andere Fakultät“ zog ihn weit mächtiger an: die Musik. Der Vater war einsichtsvoll genug, das Talent seines Sohnes anzuerkennen und gestattete die Übersiedelung nach Leipzig zum Besuche des Konservatoriums. Im Jahre 1852 bezog Felix Draeseke die Leipziger Hochschule, an der Richter, Hauptmann, Moscheles, Rietz u. a. seine Lehrer wurden. In der Metropole des musikalischen „Konservativismus“ behagte es dem Feuergeiste nicht, besonders, nachdem er, wie bereits eingangs erwähnt, in Weimar eine Aufführung des „Lohengrin“ unter Liszts Leitung gehört hatte. Draeseke schwur nun auf Wagner und Liszt, was ihm an der Lehranstalt nicht nur, sondern auch im übrigen musikalischen Leipzig sehr schadete, zumal, nachdem man eruiert hatte, dass er, der „Wagnerianer“ unter dem Namen Biterolf in der Schumann-Brendelschen „Neuen Zeitschrift für Musik“ die lokalen Kritiken schrieb. Das schlug dem Fass den Boden aus. 1856 verliess Draeseke die Lindenstadt und wandte sich nach Berlin zu Hans von Bülow, der ihn überaus freundlich aufnahm und ihn auch mit Liszt bekannt machte. Des letzteren symphonische Dichtungen begeisterten den Musikjünger derart, dass er ausführliche Analysen in Franz Brendels „Anregungen“ veröffentlichte, und diese Erläuterungen erregten wegen ihrer geistsprühenden Details und ihrer von tiefem Eindringen zeugenden Schärfe des Urteils Aufsehen. Elbflorenz war die nächste Station seiner Wanderschaft. Anfangs beabsichtigte er, die Dirigentenlaufbahn einzuschlagen, doch veranlasste ihn ein schon längere Zeit sich fühlbar machendes Gehörleiden, diesen Plänen zu entsagen. Inzwischen waren die Beziehungen zu Franz Liszt, den er oftmals in Weimar besuchte, immer herzlicher ge-

worden. Draeseke hatte bis dahin symphonische und Gesangswerke grösserer Ausdehnung, eine Reihe Lieder und die Oper „Sigurd“ komponiert, die er 1858 Liszt überbrachte, zu dem er sich auf dessen besondere Einladung nach Weimar begeben hatte. Liszt sprach sich über das Werk, besonders über den ersten Akt sehr günstig aus. Vielleicht wäre eine Aufführung zu Stande gekommen, wenn nicht durch das böswilliger Weise herbeigeführte Fiasko der reizvollen Musikkomödie „Der Barbier von Bagdad“ von Peter Cornelius, mit dem Draeseke herzliche Freundschaft verband, Liszt so beleidigt und gekränkt worden wäre, dass er seine Stellung niederlegte und allem Einflusse auf Weimarer Theaterverhältnisse entsagte. 1859 kam auf Liszts Anregung die erste Tonkünstler-Versammlung und die Begründung des „Allgemeinen deutschen Musikvereins“ zu Stande. Im gleichen Jahre schrieb Draeseke die Ballade „Helges Treue“, die in zukünftlerischen Kreisen grosses Aufsehen erregte. „Ich galt“, so schreibt der Tondichter in einer 1886 erschienenen Selbstbiographie, „für einen der radikalsten der neuen Schule“, und er fügt in seiner bekannten launigen Art hinzu: „nicht ohne meine Schuld“. Er fährt dann fort: „Die Furcht, trivial zu werden, hatte mich zur Hypergeistreichigkeit und Unnatur geführt. Von jeher gut zu Hause im Satzbau, kaprizierte ich mich, in den Dimensionen der Anlagen und in der langen Ausdehnung der Steigerungen alles Vorhergeleistete weit zu überbieten, ebenso hinsichtlich des Kolorits wie der Anhäufung äusserer Mittel“.

Auf Empfehlung Liszts besuchte Draeseke 1859 den in der Verbannung lebenden Wagner in Luzern. Wagner fand Gefallen an dem jungen Feuergeist. Der Meister wies bei den Wanderungen durch die herrlichen Alpenlandschaften immer wieder auf Beethoven hin, auf den durch seine Symphonien fast unaufhörlich zu verfolgenden melodischen Faden und betonte, dass es der harmonischen, rhythmischen, koloristischen und formellen Ungeheuerlichkeiten bei einem Kunstwerk keineswegs bedürfe. „Damit gab Wagner mir einen Fingerzeig, den ich nie vergessen konnte und dem ich zögernd und zweifelnd, aber von Jahr zu Jahr mit mehr Zuversicht und besserem Gelingen zu folgen bemüht

war.“ Ein kurzer Aufenthalt in Löwenberg in Schlesien (1861—1862) wurde in sofern für Draeseke äusserst segensreich, als er hier Gelegenheit hatte durch den Vortrag der vortrefflichen Kapelle des Fürsten von Hohenzollern seine Kompositionen zu hören und infolgedessen praktische Studien in weittragendster Bedeutung zu machen. Ein kurzer Sommeraufenthalt in Dresden, das ihm zur zweiten Vaterstadt geworden war, folgte. Dann aber nahm er, „der Not gehorchend, nicht dem eigenen Triebe“ eine Stelle als Klavierlehrer am Konservatorium in Lausanne an. Hier entstand u. a. das durch seine Grösse und Einheitlichkeit in der Konzeption imponierende „Adventslied“ (Dichtung von Rückert), eine wertvolle Klaviersonate, dann die beiden herrlichen Symphonien in Gdur und Fdur, von denen die erstgenannte, an der er von 1869—72 arbeitete, den Komponisten bereits auf der Höhe künstlerischer Reife zeigt. In Lausanne und Genf hatte das originelle Scherzo aus der Gdur-Symphonie grossen Erfolg. Bei der ersten vollständigen Aufführung des Werkes durch die Königliche Kapelle in Dresden unter Rietz' Leitung (1873) schrieben die „Dr. Nachr.“ u. a. Folgendes: „Die klassische, oft an Beethovenschen Geist mahnende Struktur des Werkes, die Meisterschaft der polyphonen und thematischen Arbeit, die kraftvolle, charakteristische Instrumentierung erheben mit allen anderen in das Werk getragenen Vorzügen des Geistes und Herzens die Partitur zu einer der ersten symphonischen Schöpfungen der Neuzeit.“ Die Gdur-Symphonie erschien im Verlage von C. F. Kahnt, Leipzig. Die Introduktion, die erst nach der Dresdner Aufführung dem Werke angefügt wurde, deckt sich in der Hauptsache mit dem Inhalt des Adagio. Es verlohnt sich auf die Gdur-Symphonie aus den oben angegebenen Gründen näher einzugehen. Nach einer gehaltvollen Einleitung beginnt das „Allegro con brio“ mit einem energisch einschneidenden Hauptthema, dem ein liebliches Seitenthema folgt. Von der üblichen Wiederholung des ersten Teiles absehend, lässt Draeseke die Durchführung sogleich mit dem ersten Hauptthema in der Tonart Esdur beginnen. Nach dem Thema 1 und 2 wiederholt abgewandelt und zu einander in

geistreicher Gegenführung gebracht worden sind, setzt mit kräftigem Ruck das erste Thema in der Haupttonart wieder ein, die sogenannte Reprise mit sich führend, worauf eine kurze Coda den ersten Satz in temperamentvoller Weise beschliesst. Der zweite Satz, das Scherzo kennzeichnet den feinsinnigen, allzeit humorbegabten und zu Bonmots und Aperçus aufgelegten Komponisten. Die Coda mutet Beethovenisch an und darauf dürfte wohl auch die oben erwähnte Pressstimme angespielt haben. Der dritte Satz, ein *Adagio* von edler, weitgespannter Melodik und von tiefem Gefühl, birgt in seinem zweiten Hauptthema einen entzückenden Stimmungsgegensatz. Das Finale beginnt mit Bassanschlag und fährt mit anfeuerndem Auftakt fort. Seine treibende Kraft ist stark und nimmt den Hörer gefangen. Im ersten Zwischensatze zeigt sich leicht kräuselnde Bewegung, durch welche der ursprünglich marschmässige Rhythmus leise gelöst wird und mit dem Eintritt des zweiten Hauptthemas in tiefempfundene Lyrik übergeht. Dann kommt der Durchführungsteil, auf den eine scheinbare Schlusssteigerung folgt. Generalpause. Wiederaufgreifen des marschmässigen Eingangsthemas, zweite Generalpause, Wendung nach Fmoll, Dominant-Halbschluss in Cdur energische Rückkehr zur Haupttonart Gdur und gefestigtes Wiederauftreten des ersten Themas, wobei dem Hörer die Formstrenge des Satzes unfehlbar zum Bewusstsein kommt, so dass er die nun folgende Repetition im Lichte der gewonnenen Einsicht mit höchster Genussfreude bis zum Schlusse verfolgen kann. Aus der ersten Schaffensperiode stammen noch Valse- Nocturne und Valse-Scherzo (Op. 5) für Klavier. Das erstgenannte Stück ist ein ausdrucksreiches Tonbild voll Anmut und zugleich voll Schwermut. Es erzählt von verhaltener Liebesglut in lauer Sommernacht des Südens, von leisem Frohlocken, bis es schliesslich im Mondeszauber sanft verklingt wie ein schöner Traum. Auch in dem Scherzo kehren wie bei dem vorgenannten Stücke zwei (angenehm kontrastierende) Hauptthemen mit ihren Zwischensätzen in verschiedenen Tonarten wieder. Hier zeigt der Meister, wie sich die Molltonart (Cismoll), in die beispielsweise ein Beethoven sein ganzes Herz und den

verschwiegenen Schmerz herben Entsagens hineinlegte, auch aufs glücklichste dem ungestümen Übermute vermählen kann. In reizvoll variiertem Fortschreiten schafft Draeseke immer neue Klangbilder, und die prächtige originelle Komposition schliesst in wirkungsvollster Weise.

Auf der Meininger Tonkünstlerversammlung 1867 kamen Bruchstücke aus der Oper „Sigurd“ zur Aufführung und trugen dem Komponisten reichen Beifall ein. „Der Wunsch, das moderne Klavierspiel methodisch kennen zu lernen, führte mich nach München zu Bülow, der mir in dieser Hinsicht die freundlichste und vortrefflichste Unterweisung spendete. Eine kleine Erbschaft hatte mir zugleich die Mittel gewährt, einem lang gehegten Wunsche, die Welt zu sehen nachzukommen, und so begab ich mich Anfang Februar 1869 auf eine 7 Monate dauernde Reise, die mich nach Frankreich, Spanien, Italien, Nordafrika u. s. w. führte“. Immer wieder zog es Draeseke nach der deutschen Heimat zurück, und die Sehnsucht nach seinem Vaterlande, speziell nach dem schönen Dresden, wo ihn, der so lange „die Palme der Erfolglosigkeit“ geschwungen hatte, die Königl. Kapelle durch seine Gdur-Symphonie zu ausserordentlichen Ehren gebracht hatte. Ein kurzer Aufenthalt in Genf, dann aber siedelte er nach Elbflorenz über, wo er gar bald an der Musikakademie seines Freundes, des vortrefflichen Bernhard Rollfuss einen Wirkungskreis als Lehrer für Theorie fand. Und als Wüllner 1884 nach Köln am Rhein berufen wurde, trat Draeseke an seine Stelle in das Lehrerkollegium des Königlichen Konservatoriums ein, wo er heute noch als Zierde der Anstalt und, vergöttert von seinen Schülern, unterrichtet. Überaus segensreich gestaltete sich Draesekes Wirken in Dresden, und es hat dem hochverdienten Künstler und vortrefflichen Menschen an Auszeichnungen aller Art wahrlich nicht gefehlt.

Es gibt kaum ein Gebiet der musikalischen Komposition, auf dem Felix Draeseke nicht Werke von bleibendem Werte geschaffen hätte. Einige sind bereits erwähnt worden; es müssen jedoch sehr viele nachgetragen werden und zwar seine bedeutendsten. Zunächst seine fünf Opern. Im Harmonie-Kalender 1908 findet

sich folgende Äusserung Draesekes über seine Bühnenerwerke: „Abgesehen von dem „König Sigurd“, einem Jugendwerke, das Liszt, wäre der Cornelius-Skandal nicht vorgekommen, jedenfalls aufgeführt hätte, sind meine späteren Opern erst nach meinem 43. Jahre entstanden, und in einer gewissen Weise mir gleichmässig ans Herz gewachsen. Zwischen „Herrat“ und „Gudrun“, deren dramatische Wirkung bereitwilligst anerkannt worden ist, vermöchte ich kaum einen Unterschied zu machen. Meinem Prinzip gemäss habe ich im Wesentlichen nach Wagners Grundsätzen weiter geschaffen, mich aber bemüht, bei genauer Berücksichtigung von Wort und Handlung möglichst viel Musik zu geben.“

„Herrat“ erlebte 1892 in Dresden die Uraufführung und fand eine warmherzige Aufnahme, die dem Werke auch bei den 8 Wiederholungen treu blieb, aber dann liess man die Oper liegen, bis der 70. Geburtstag Draesekes kam. Da wurde „Herrat“ neu-einstudiert. Der Meister war Gegenstand ehrendster Ovationen. Doch es blieb bei nur zwei Vorstellungen 1905. Auch Coburg die Heimatstadt Draesekes raffte sich zu einer Aufführung der „Herrat“ auf. Frau Reuss-Belce aus Dresden sang die Helke. Sonst hat keine deutsche Bühne sich der „Herrat“ angenommen, die in Dichtung wie Musik eine Verherrlichung deutscher Art und deutscher Treue ist, und eine der schönsten Heldensagen unserer Altvordern („Dietrich von Bern“) wieder lebendig macht. Zugegeben, dass der Dichtung Mängel anhaften, dass die Verse nicht einwandfrei und szenische Längen vorhanden sind, die Musik ist von der ersten bis zur letzten Note von hinreissendem dramatischen Schwung und glänzend im Kolorit; sie schildert in durchaus verständlicher, prächtig charakterisierender Tonsprache den Gang der Handlung, und blüht, wo dies erforderlich, zu wirkungsvoller Steigerung auf. Draeseke hat, wie verlautet, für die „Herrat“ einen neuen Schluss geschrieben. Möge sich recht bald eine Gelegenheit ergeben, das Werk in der neuen Fassung auf der Bühne sehen und hören zu können. „Gudrun“ wurde 1884 erstmalig in Hannover aufgeführt und erntete bei guter Darstellung einen starken

Erfolg. Der auch von mehreren andern Komponisten bearbeitete Sagenstoff findet bei Draeseke eine durchaus selbständige Behandlung. Auch hier liegt der Schwerpunkt in der Musik, die von eindringlicher Charakteristik und namentlich in der Schilderung der hehren Frauengestalt von seltenem Klangreiz ist. Warum auch für „Gudrun“ keine weitere Bühne sich finden will, ist unverständlich. Der Einakter „Fischer und Kalif“ wurde 1905 im Prager Deutschen Landes-Theater gegeben. Es handelt sich um ein Abenteuer ähnlich der „Entführung“. Schon der Titel besagt, dass das Stück im Orient spielt. Aber der Text kann auf Originalität wenig Anspruch machen, um so reizvoller und feinsinniger ist die Musik, die nicht nur dem Musiker sondern auch dem Musikfreund einen köstlichen Genuss bereitet. Felix Draeseke, dessen „Scherzi“ ihn als Meister des Humors kennzeichnen, schuf mit dem „Fischer und Kalif“ ein Bühnenwerk, das mit Peter Cornelius' auch leider so sehr vernachlässigtem „Barbier von Bagdad“ auf eine Stufe zu stellen ist. Und „Bertran de Born“ (nach Ludwig Uhlands bekannter Ballade) und „Merlin“. Beide harren noch szenischen Erweckens. In dem bereits erwähnten „Harmonie“-Kalender 1908 urteilt Draeseke selbst über die beiden Opern wie folgt: „Von „Bertran de Born“ bevorzuge ich den dritten Akt, in welchem das rein Menschliche mit noch grösserer Tragik entgegentritt, wie in meinen früheren Opern und folglich auch noch intensiver wirken dürfte. Am meisten Wert lege ich aber auf meine letzte Schöpfung: „Merlin“ (nach Immermanns tiefsinniger Mythe frei gestaltet) in dem der dichterische Stoff wie seine Behandlung die der andern Opern überragen und die Musik gewiss der Musik der früher entstandenen nicht nachstehen, in Bezug auf freie Führung des Stiles ihr eher vorzuziehen sein würde“. Nächst seinen Opern ist dann das Mysterium „Christus“ zu erwähnen, von dem einzelne Teile in Meiningen, Bremen (Tonkünstler-Versammlung 1900) und in Dresden zu Gehör gebracht wurden, während das Ganze, die Oratorien-Tetralogie, die die Lebens- und Leidensgeschichte Jesu in grosszügiger Weise behandelt, leider noch der Auf-führung harrt. Mit dieser imposanten Schöpfung, deren

Teile „Die Geburt des Herrn“ (Vorspiel), „Christi Weise“, „Christus der Prophet“, und „Tod und Sieg des Herrn“ auf vier Abende berechnet sind, hat Draeseke, wenn man will sein Glaubensbekenntnis, sein Lebenswerk, sein Testament gegeben. Die Schwierigkeit der Gesamtaufführung des Riesenwerkes ist unverkennbar, und doch würde der Erfolg sicherlich die aufgewandte Mühe reichlich lohnen. Das wäre eine Aufgabe für ein sächsisches Musikfest, bei welchem ausser namhaften Solisten etwa der verstärkte Leipziger Riedel-Verein und die mit dem Leipziger Gewandhaus-Orchester zu einem Instrumentalkörper zusammen geschweisste Dresdner Königliche Kapelle mitwirken müssten. Und als Dirigenten Ernst von Schuch, oder Artur Nikisch, den Wundermann, der die „Sinfonia Tragica“ in solch' unvergleichlicher Weise interpretiert hat. Wahrlich: „Ein Ziel, aufs innigste zu wünschen!“ Wie der „Christus“, so atmen auch die herrliche Messe und das ergreifende Requiem (Op. 22), in das der Tondichter sein früher als Op. 10 einzeln erschienenenes edel empfundenes „Lacrimosa“ (für Chor, Soli und Orchester) aufnahm, tiefe Frömmigkeit und ernste Grösse. Von bedeutenderen Chorwerken sind noch zu nennen die Osterszene aus Goethes „Faust“, die Kantate „Kolumbus“, Psalm 23 (für dreistimmigen Frauenchor), Psalm 93 (für gemischten Chor) „Deutscher Sang“ (für Männerchor und Orchester), nicht zuletzt das entzückende Konzertstück für gemischten Chor „Die Heinzelmännchen“.

Von den instrumentalen Kompositionen ragt neben den Symphonien in G dur und F dur, der symphonischen Dichtung „Thuner See“, neben den symphonischen Vorspielen zu Kleist's „Penthesilea“, zu Grillparzers „Traum ein Leben“ und zu Calderons „Das Leben ein Traum“ und der wundervoll duftigen Ddur-Serenade die gewaltige, „Tragica“ (in C moll) hervor, ein Markstein der Nachbeethovenschen Zeit, ein Werk, das aus manchen Gründen den Ehrennamen der „X. Symphonie“ erhielt. Ein dramatisch bewegtes Seelengemälde von ausserordentlicher Kraft und stärkster Wirkung, eine Apologie des Schmerzes und der Trauer, verklärt von dem Sonnenschein der Klassizität, dabei eine Tonsprache neuzeitlicher Observanz, kurz ein Gefühlsausdruck,

der vom Herzen kam, und unmittelbar zum Herzen spricht.

Auch auf dem Gebiete der Kammermusik hat Draeseke Wertvolles geschaffen. Die individuelle Behandlung der einzelnen Instrumente fordert die Bewunderung des Hörers gleicher Weise heraus, wie die polyphone Ausgestaltung der einzelnen Sätze. Es seien hier angeführt drei Streichquartette in C moll, E moll und Cis moll, drei Quintette, darunter dasjenige für Stelzner-Instrumente, dann sind zu nennen die Szene für Violine, die Sonate für Violoncell, Romanze für Horn, alle mit Klavier. Für das letztgenannte Instrument hat der Komponist Bedeutungsvolles geschrieben: „Kanonische Rätsel“ (vierhändig) „Scheidende Sonne“ (Neun Albumblätter) „Dämmerungsträume“ „Was die Schwalbe sang“, „Rückblicke“, dann vor allem das schwierige aber sehr dankbare Esdur Konzert.

Und dann die vielen Lieder für eine Singstimme. Welch' ein Reichthum an einfacher, durchsichtiger, breitströmender Melodik! Stets zutreffende klavieristische Illustration in der Begleitung. Man müsste sie alle einzeln aufzählen, um keins in seinem Werte herabzusetzen. Doch da sie viel zu wenig bekannt sind, und mit verschwindenden Ausnahmen kaum in den Konzertsälen auftauchen, so sei wenigstens auf einige hingewiesen: „Am Wege steht ein Christusbild“, „Prinz Eugen“, „Trost der Nacht“, „Herbstlied“, „Mitternacht“ und wie sie alle heißen mögen.

Als Musikschriftsteller ist Draeseke in nicht minder bedeutsamer Weise hervorgetreten: „Anweisung zum kunstgerechten Modulieren“ (1876) „Die Beseitigung des Tritonus“ (1878), dann die launige aber nichts desto trotz sehr instructive „Harmonielehre in Versen“ und das Lehrbuch der Lehrbücher „Der gebundene Stil“ (Kontrapunkt und Fuge, 2 Bde.), das 1902 im Verlage von Louis Oertel erschien. Ein herrliches Buch, das Resultat langjährigen musikpädagogischen Wirkens, ein erschöpfendes Kompendium, das den vielverschlungenen Pfaden der schwierigen aber um so interessanteren Materie sorgsam nachgeht und in seinen belebenden und anregenden Beispielen die kontrapunktischen Lehren in klarer Weise illustriert.

Am Schlusse der Biographie des berühmten Tondichters, Lehrers und Meisters, dem Königshuld den Titel eines Geheimen Hofrats verlieh, sei eine Stelle aus dem schönen Prolog angeführt, den Adolf Stern, der verewigte Dichter und Aesthetiker, zum 70. Geburtstage Felix Draesekes verfasste:

„Der hohe Lorbeer wächst an einem Strauch,
Aus gleichen Zweigen windet man die Kränze,
Doch auf der Stirne, die den Kranz empfängt,
Verwelkt der eine, den die Gunst des Tages
In flücht'ger Laune rasch und leicht gewährt,
Und sinkt dahin, wie Tag und Laune schwinden,
Der andre, den nur echte Kunst erringt,
Und den die Welt, in trotz'gem Widerstand —
Dem Würdigen bestritten und geweigert,
Der erst in langem Geisteskampf errungen —
Er grüsst für ewig auf des Siegers Haupt,
Wird niemals welk und niemals mehr geraubt,
Und mit dem schweren Kampf sind wir versöhnt,
Wenn er die Stirn des Lebenden noch krönt,
Und wenn wir, mit ihm selbst, den Tönen lauschen,
Die ungeborne Zeiten einst durchrauschen!“

Gabriel Pierné

(geb. zu Metz am 16. August 1863).





Phot. Atelier Neuhaus, Dortmund.

Gabriel Pierné.

Gabriel Pierné

VON

Prof. Wilh. Weber,

Bevor Gabriel Piernés „Kinderkreuzzug“ seinen siegreichen Einzug in den deutschen Konzertsaal gehalten hat (durch die Aufführung im Oratorienverein Augsburg am 1. April 1906) wird sein Name in Deutschland kaum genannt worden sein. Wenn jetzt das Interesse an dem französischen Tonsetzer mit einem Schlag ein ziemlich allgemein verbreitetes geworden ist, so ist das gewiss ein Beweis dafür, dass er auch dem deutschen Publikum etwas zu sagen hat, was dieses Interesses würdig ist. Zwar war beim Erscheinen der deutschen Bearbeitung des Kinderkreuzzuges (durch den Verfasser gegenwärtiger Skizze) und mehr noch bei dem nicht überall neidlos betrachteten unaufhaltsamen Siegeszug des merkwürdigen Werkes da und dort der für das deutsche Publikum nicht eben schmeichelhafte Einwurf zu hören, dass es eben der Ausländer ist, der die Deutschen von jeher interessiert, ja mehr gefesselt habe als der Einheimische. Der Grund dieses ja freilich nicht abzuleugnenden Interesses (man denke an die französische Oper, die heute noch, da ja selbst Richard Wagner seither kaum einen einzigen der Lieblingskomponisten des internationalen Publikums eigentlich zu entthronen vermochte, einen so grossen Raum im deutschen Bühnenplan einnimmt) ist dabei aber in der Klage über die „Ausländerei“ der Deutschen eben doch in der Hauptsache unterschlagen worden. Wenn diese Herren nichts anderes als Ausländer wären, wenn sie uns nichts Besonderes zu sagen hätten, nichts, was wir bei uns nicht gerade so gut haben konnten, so wären

diese Namen gewiss längst verschollen. Allein zum Glück schliesst die Bilanz zwischen dem, was sie zu geben haben und dem was ihnen das Publikum dagegen bot, immer mit einem erheblichen Plus auf der Seite des sachlichen Interesses ab. Gerade dieses sachliche Interesse aber ist es auch, das Gabriel Pierné in Deutschland gerade so wie in Holland, England und Amerika, wo man seinen Kinderkreuzzug mit sensationellem Erfolg aufführte, zu beanspruchen wusste und das einmal im Stoff seines Werkes und zum anderen in der Eigenart der Behandlung liegt. Der Ruhm des Komponisten ist nur freilich zu jung, als dass man über seine Dauer einen Wechsel auf die Zukunft ziehen dürfte. Immerhin aber nimmt Gabriel Pierné in Frankreich — Paris ist ja in künstlerischen Dingen identisch mit Frankreich — eine so angesehene Stellung ein, seine Produktionskraft ist, so wenig sie sich vergeudet, auf der Höhe seines Könnens, und sein Weg war bis jetzt der Art ein in aufsteigender Richtung sich bewegender, dass es sich lohnt, auch in Deutschland seine künstlerische Stellung nicht lediglich nach dem aktuellen Erfolg, dessen er sich gerade erfreut, zu beurteilen und zu bemessen.

Gabriel Pierné ist geboren am 16. August 1863 in Metz. Sein Vater war Lehrer am dortigen Konservatorium. Auch die Mutter war sehr musikalisch. Der Ausbruch des Krieges 1870 untergrub die Existenz der Eltern und zwang sie, sich in Paris die Grundlagen einer neuen zu suchen, zu der natürlich Privatunterricht die Folie bildete. Zum Glück für den Sohn interessierte sich Ambrois Thomas für diesen und sorgte für dessen Aufnahme in die Maison du Faubourg Poissonnière, im Jahre 1872, ein Jahr bevor der Knabe das reglements-mässige Alter dazu erreicht hatte. Seine musikalische Ausbildung war zunächst auf praktisch technische Ziele gerichtet, bis er sich auf Rat Luc-Olivier Mersons auch der Komposition zuwandte. Durch Talent und Fleiss errang er bald eine Reihe von ehrenden Auszeichnungen auf der Schule: schon 1874 einen Preis im Singen, späterhin 1879 einen solchen im Klavierspiel, 1880 einen in Kontrapunkt und Fuge. Schon als 12-jähriger hatte er eine Serenade für Streich-

instrumente geschrieben, die allgemeinen Beifall fand und viel gespielt wurde. Das Jahr 1882, in welchem er einen Preis im Orgelspiel davontrug, brachte dem 19jährigen sodann die grosse Ehre des Prix de Rome und führte ihn damit in den Künstlerkreis der Villa Medici, denen das Glück zuteil ward, im edlen Wettbewerb der Künste ihr Talent weiterzubilden. Zu den Arbeiten, die er als Laureat dieser Stiftung jährlich an das Conservatoire nach Paris zu senden hatte, gehörte die lyrische Szene „Les Elfes“, die in Paris und Brüssel aufgeführt wurde. Die Frucht seiner Studien und Arbeiten waren Kompositionen für Kammermusik, für Klavier und Chor. Als ihr Charakteristikum wird gerühmt: elegante und zierliche Melodien, die klar und echt französisch klingen, so unverkennbar der Komponist bestrebt ist, die Einflüsse des neueren dramatischen Stils, dem sich auch die französische Musik nicht entziehen konnte, so wenig, wie die neuere italienische, in sich aufzunehmen. Eine Suite für Orchester kam bei Colonne zur Aufführung.

Ein reiches Gebiet, sein Talent zu entfalten, eröffnete sich ihm auf der Bühne, wo er die szenische Musik zu einer Reihe von Stücken zu schreiben hatte. Natürliche Leichtigkeit und Grazie der Erfindung, Biegsamkeit und Schmiegsamkeit der melodischen Linie an das Bedürfnis der Szene, bei feinsten Rhythmik von jeher das Erbteil der romanischen Rasse und das angeborene Flugwerkzeug ihrer musikalischen Phantasie, kamen hier den künstlerischen Anregungen, die ihm wurden, in reichem und förderlichem Masse entgegen. Man hat nicht mit Unrecht die Gewandtheit gerade französischer Komponisten auf diesem Gebiet mit der Virtuosität der französischen Aquarellisten im koloristischen und ihrer Schwarz-Weisskünstler im zeichnerischen Sinn in Parallele gesetzt. Es ist der angeborene Sinn für die Wirkung, der Effect par excellence, der hier zum Ausdruck kommt und der vielfach uns Deutsche, die wir mehr nach der Tiefe als nach dem äusseren Schein arbeiten, nicht immer sympathisch anmutet, so sehr ihr der Erfolg Recht gibt. Zu diesen Bühnenkompositionen Piernés gehörte eine Fantaisie de ballet, dann die Musik zu Pandore — Réveil de

Galathée — zu der Pantomime *Le collier de saphirs* — *Les joieuses commères de Paris* — *Bouton d'or* — *Salome* — *Izeyl* (von Eugène Morand und Armand Sylvestre) — *Yanthis* — *Princesse lointaine* (von Rostand) — *La samaritaine* (ebenfalls von Rostand) — *Francesca da Rimini* (Marcel Schwob, dem Dichter von *La Croisade des enfants*) — *Hamlet* (für die Darstellung der Sarah Bernhard) — *Noël patriotique* (eine Szene aus dem Krieg 1870, aufgeführt in der *Concerts de l'Opéra*). Von diesen Arbeiten hat Pierné den „*Izeyl*“ in neuester Zeit für die Metzger Oper wieder hervorgezogen und neu bearbeitet.

Von szenischen Werken sind ferner zu nennen: *Le docteur Blanc* (Pantomime von Catulles Mendés) „*La coupe enchantée*“ (1895 entstanden und im Dezember 1905 wieder aufgeführt). Dieses Werk wurde 1907 in Stuttgart deutsch aufgeführt und steht jetzt wieder im Repertoire der Komischen Oper in Paris. — „*Vendée*“ (aufgeführt 1897), endlich die Oper „*La fille de Tabarin*“ (Text von Sardou) aufgeführt von der *Opéra comique*.

Zu den neuesten szenischen Arbeiten Piernés gehören: „*On ne badine pas avec l'amour*“ nach der Komödie von Alfred Musset, für die *Opéra Comique* angenommen und, augenblicklich (Nov. 1908) noch nicht beendet, eine komische Oper nach dem „*Bourgeois-gentilhomme*“ von Molière.

1898 wurde ein Konzertwerk „*L'an Mil*“, symphonische Dichtung mit Chor mit dem 1. Preise des Institut de France gekrönt, im gleichen Jahr bei Colonne und 1902 in einem Konzert mit lothringischen Komponisten in Nancy aufgeführt. Das Werk behandelt eine Episode aus dem Jahr 1000, wo alle Welt auf den Weltuntergang wartete und sich infolgedessen den tollsten Orgien — das „*Eselsfest*“ in der Kirche! — hingab. Die hochinteressante Partitur des Werkes lässt der koloristischen Meisterschaft des französischen Tonsetzers in hinreissender Originalität die Zügel schiessen und müsste auch im deutschen Konzertsaal, wo die entsprechenden orchestralen Mittel vorhanden sind und ein Publikum vorausgesetzt werden kann, das an einer etwas drastischen Darstellung eines von religiösen Dingen nun einmal historisch nicht loszulösenden

Stoffes keinen Anstoss nimmt, von grösster Wirkung sein. Das Werk ist übrigens auch in einer Bearbeitung für 2 Klaviere (im gleichen Verlag wie das Original selbst: Enoch & Cie., Paris) erschienen.

Noch ist von neueren Werken Piernés zu erwähnen die sehr bedeutende szenische Musik zu Pierre Lotis „Ramuntaho“, die 1908 im Odeon zur ersten Aufführung kam.

Das Werk, das den Namen des so vielseitig tätigen Komponisten nun aber auch nach Deutschland trug, seine musikalische Legende „La Croisade des Enfants“ (der Kinderkreuzzug) ist die Frucht zweijähriger emsiger Arbeit und vor allem Zusammenarbeit mit einem der feinsten literarischen Talente des neuen Frankreichs, Marcell Schwob [geb. 1867], der leider den Triumph des Werks nicht mehr erleben sollte (er starb im Sommer 1905). Seinem regen Sinn für geschichtliche Gegenstände, seiner blühenden Phantasie und lebendigen Anschauung in Verbindung mit durchaus origineller Gestaltungskraft seiner poetischen Ideen, zugleich aber auch seiner bemerkenswerten Gewandtheit in der Verwertung geschichtlicher wie kulturgeschichtlicher Einzelzüge, so wie sie sich ihm aus seinen vielseitig angeregten Studien ergaben, entsprang die Reihe höchst eigenartiger Berichte über den historischen Kinderkreuzzug des Jahres 1212, die er Zeitgenossen des merkwürdigen Ereignisses in den Mund legt und die er unter dem Titel „La Croisade des Enfants“ in seinem Buche „La Lampe de Psyché“ (Paris, Mercur de France 1903) herausgab.

Ein Vergleich dessen, was die Dichtung an sich bot und was Pierné aus seiner eigenen spezifisch musikalischen Phantasie dazu zu geben hatte, ist ungemein interessant. Doch braucht hier umso weniger auf Einzelheiten eingegangen zu werden, als diese in eingehender Weise in der Einführung zu dem Werk aus der Feder des Verfassers vorliegender Skizze, dem ja auch die dankbare Aufgabe der deutschen Bearbeitung und Erstaufführung zufiel, behandelt sind (Verlag von C. F. Kahnt Nachfolger, welche den deutschen Verlag des Werks von dem ursprünglichen Verleger Feuchtinger-Stuttgart übernahmen). Das Werk

erhält seine originale Eigenart, wie man weiss, durch die durchgängige Anwendung des Kinderchores (1—3stimmig) neben dem herkömmlichen Aufführungsapparat. Die durch nichts zu ersetzenden Klangwirkungen, die dadurch erzielt werden, sind ebenso schöne und eigenartige, wie es gewiss ist, dass sich noch kein Komponist so unverlierbar in Hunderte und Tausende von jugendlich empfänglichen Herzen von kleineren Leuten, die später einmal das Gros der musizierenden Dilettanten bilden, einzunisten wusste, als eben Gabriel Pierné mit diesem Werk.

Es wurde im Concours des Prix de Paris eingereicht, der alle 3 Jahre 10000 Fr. für die besten Arbeiten aussetzt und erhielt den zweiten Preis. Seine erste Aufführung erfolgte am 18. Januar 1905 unter Leitung Ed. Colannes. Die erste ausländische Konzertvereinigung die sich seiner annahm, war die „Oratorien-Vereinigung“ und das Orchester des „Concertgebouw“ in Amsterdam, wo das Werk unter Piernés Leitung noch 1905 zur Aufführung kam. Der ersten deutschen Aufführung (Augsburg, 1. April 1906) folgte bald eine grosse Anzahl von Städten, (bis Ende 1908 waren es deren 21), so dass man sagen kann, dass er sich heute den deutschen Konzertsaal vollständig erobert hat.

Im Januar 1909 hält er auch in Wien seinen Einzug. England und Amerika haben sich ihn schon vorher willig und mit grosser Begeisterung erschlossen. Merkwürdigerweise hat sich die im Jugendgesang so eifrige Schweiz seither weder der deutschen noch, was beinah noch verwunderlicher ist, der französischen Form des Werks zugänglich gezeigt.

Der grosse Erfolg dieses ersten Kinderoratoriums veranlasste Pierné nun, ein zweites Werk zu schreiben, indem er aber neben den Solisten den Kinderchor allein beschäftigt: „Les enfants à Bethlém“ nach einer Dichtung von Gabriel Nigond. Er nennt das Werk ein „Mysterium“ und will damit wohl an die alten Mysterienspiele des Mittelalters erinnern. Die Art und Weise, wie er darin die naiven Züge dieser althehrwürdigen Darstellungen aus der heiligen Geschichte verwendet, erinnert allerdings an eine Zeit naivster Kunstauffassung und wird vielleicht auch auf ein

modernes Publikum ihre eigenartige Wirkung nicht verfehlen, vorausgesetzt, dass die deutsche Bearbeitung ihrer stellenweise sehr schwierigen Aufgabe, Stoff und Darstellung mit der notwendigen Delikatesse anzufassen, gerecht zu werden vermag. Die erste französische Aufführung der hochinteressanten Tondichtung hat im April 1906 in Amsterdam stattgefunden, die zweite wird in Paris unter Leitung des Komponisten zu Weihnachten 1908 erfolgen. Auch die amerikanischen Städte haben sich schon des Werks angenommen.

Aus der praktischen Tätigkeit Gabriel Piernés sind noch einige Daten zu erwähnen. Seine Leistungen als Orgelspieler brachten ihn als Nachfolger César Francks an dessen Stelle bei Ste. Clotilde, doch gab er diese Stellung bald wieder auf, um sich ganz seinen eigenen Arbeiten zu widmen. Im Jahr 1900 wurde er Chevalier der Ehrenlegion, im gleichen Jahr anlässlich der Aufführungen im Trocadero Mitglied der Jury de Conservatoire. Gegenwärtig ist er Mitglied des Aufsichtsrats des Conservatoire und Vizedirektor der „Concerts Colonne“. Seit 1907 begleitet er noch das Amt eines Kommissionsmitgliedes der Gesellschaft französischer dramatischer Autoren und Tonkünstler, sowie das eines Direktors der musikalischen Übungen in der „lycée des jeunes filles“ in Paris, wo er als Autor der entzückenden Kinderchöre seiner beiden Kinderoratorien sich gewiss einer besonderen Beliebtheit erfreuen dürfte. Wie eng die Fäden zwischen ihm und der singenden Jugend gespannt sind, zeigte seinerzeit der Eindruck, den er bei der deutschen Erstaufführung seines „Kinderkreuzzuges“ in Augsburg von dem Gesang der Zöglinge des dortigen Blindeninstituts empfing, denen die Gesänge der „Stimmen aus der Höhe“ in chorischer Besetzung anvertraut waren und deren Vortrag ihn zu Tränen rührte, so dass er später ausdrücklich erklärte, dass er die Kindergesänge seines zweiten Kinderoratoriums („Die Kinder in Bethlehem“) in steter Erinnerung an jene Eindrücke geschrieben habe.

Wo immer Gabriel Pierné persönlich erschien, fesselte er durch die Schlichtheit seines Auftretens, durch die Herzlichkeit seines vornehmen Wesens wie durch den tiefen Respekt vor deutscher Kunst und

deutscher Kunstpflege. Er hat dieser letzteren noch einen besonderen Zoll der Anerkennung und des tatkräftigen Interesses dadurch bewiesen, dass er für die berühmte Pariser Aufführung der „Salome“ von Richard Strauss die mühevollen Vorproben mit einer Hingabe und Gewissenhaftigkeit leitete, die ihm die begeisterte Dankbarkeit und Anerkennung des deutschen Meisters eintrug. Er bewies dadurch ja freilich als echter Künstler nur wieder, dass die Kunst und ihre ernsthafte Ausübung in den Kodex der internationalen Kulturaufgaben eingetragen ist und dass Geben und Empfangen ihre Grenzen nur in der Kunst als solcher finden.



Phot. Hahn Nachfolger, Dresden-A.

Albert Fuchs.

Albert Fuchs

(geb. zu Basel am 6. August 1858).



Albert Fuchs

von

F. A. Geissler.

Selten dürfte ein Tonsetzer zu finden sein, der die Eigenschaften des schaffenden Künstlers, des Lehrers und Dirigenten mit denen des hochgebildeten Mannes und vortrefflichen Menschen in so wohlthuender Weise vereinigt, wie dies bei Albert Fuchs der Fall ist. Obwohl sein Ruf als Tondichter, besonders als Liederkomponist, seit geraumer Zeit schon weit verbreitet ist und er durch sein jüngstes Werk, das Oratorium „Selig sind, die in dem Herrn sterben“ die Aufmerksamkeit weitester Kreise auf sich gelenkt hat, ist sein Schaffen und Leben doch ohne jene Hast und frei von jenem Künstler-Egoismus, ohne die man sich heutzutage kaum noch einen Komponisten denken kann. Eine im Grunde ihres Wesens sonnige und im besten Sinne heitre Natur, die aber gerade deshalb der ernstesten, tiefsten Arbeit fähig ist, das war die Gnadengabe, welche Mutter Natur Albert Fuchs in die Wiege legte und die ihm bisher in seinem ganzen Leben und Wirken treu geblieben ist.

Am 6. August 1858 von deutschen Eltern in Basel geboren erhielt Albert Fuchs dort eine ausgezeichnete Erziehung, die mit der Absolvierung des dortigen humanistischen Gymnasiums ihren äusseren Abschluss fand. Neben der wissenschaftlichen Ausbildung aber hatte sich das früh hervorgetretene musikalische Talent des jungen Mannes unter sorgsamer Pflege entfalten können. Klavier- und Violinunterricht bei Reiter und Bargheer gingen Hand in Hand mit der Unterweisung in der Theorie, die S. de

Lange und Selmar Bagge erteilten. So war Fuchs bereits wohl vorbereitet, als er sich für die Tonkunst als Lebensberuf entschied und das Leipziger Konservatorium bezog, wo Reinecke, Jadassohn, Oskar Paul und Richter seine Hauptlehrer wurden. So weitab der Weg, den Fuchs als Tondichter gegangen ist, ihn von den Anschauungen jener älteren Meister geführt hat, so wenig ist zu verkennen, dass er ihrer ersten Lehre eine Eigenschaft dankt, welche ihn von manchem anderen Komponisten unserer Tage sehr vorteilhaft unterscheidet: die formale Klarheit und Durchsichtigkeit seiner Arbeiten und die mühelose Leichtigkeit seiner Kontrapunktik. Frühzeitig trat Fuchs mit Kompositionen hervor. Schon seine ersten Liederhefte zeigen, wenn sie auch als Jugendarbeiten einzuschätzen sind, doch das ernste Bestreben nach seelischer Durchdringung der komponierten Gedichte und nach Eigenart des musikalischen Ausdrucks. Wie sehr man dies ernste Streben zu schätzen wusste, geht daraus hervor, dass Fuchs mit seinen Kompositionen bereits in den Prüfungsaufführungen des Konservatoriums zu Worte kam und sogar für ein „*Salvum fac regem*“ mit einem Preise gekrönt wurde.

Nach Vollendung seiner Studien siedelte Fuchs nach Trier über, wo er sich als Dirigent seine Sporen verdiente und mit dem Feuereifer der Jugend sich rasch eine angesehene Stellung durch zahlreiche Vokal- und Instrumentalkonzerte sowie wohlgelungene Oratorienaufführungen erwarb, ohne dabei auf das Schaffen eigener Werke zu verzichten. Im Jahre 1883 wandte er sich, nachdem er eine längere Reise gemacht und sich auch einige Zeit in Berlin aufgehalten hatte, nach Oberlössnitz bei Dresden und widmete sich nunmehr vollständig der Kompositionstätigkeit. Nach einigen Liederheften, in denen schon die Merkmale eines eignen Stiles immer stärker bemerkbar werden, veröffentlichte Fuchs mit seiner Klaviersonate Fmoll (op. 11) ein Werk, das ihn an der Schwelle der Meisterschaft zeigt. Klare, schöne, ohrenfällige Themen, die sich von allem Konventionellen und Trivialen fern halten, bilden den reichen Untergrund dieses prachtvollen Werkes, das in seinen glänzenden Durchführungen und Reprisen sowie

in seinen kraftvollen Steigerungen den bedeutenden Tonsetzer verrät und den besten Klaviersonaten der neueren Zeit an die Seite zu stellen ist. Die klassische Sonatenform ist dabei zwar gewahrt, aber frei behandelt und mit eigenem Geiste beseelt. Kein Wunder, dass diese Sonate, die allen Klavierkünstlern in ihrem eignen Interesse empfohlen sei, rasch Anerkennung fand. Sie wurde bei einem internationalen Wettbewerb, der unter dem Protektorat der Königin-Regentin von Spanien ausgeschrieben worden war, mit dem ersten Preise ausgezeichnet und trug ihrem Verfasser den Titel eines Ehrenprofessors des Konservatoriums zu Valencia ein. Nicht minder bedeutend war das folgende Werk „Ungarische Suite für Orchester“, dessen hohen Wert kein Geringerer als Franz Liszt in einem Schreiben an den Tonsetzer rückhaltlos anerkannte. Von den folgenden Werken seien besonders die „Bergsagen“ (op. 16) ein Zyklus eng miteinander verbundener Gesänge und die „Deutschen Tänze“ (op. 17) erwähnt, die schnell Anklang fanden und den Komponisten als einen wahrhaften Tondichter zeigten. Es ist für die ganze Art des Künstlers kennzeichnend, dass er hier wie in allen seinen anderen Schöpfungen der musikalischen Erfindung zwar die erste Stelle einräumt, sie aber auf modernste Art durch neuartige Harmonik und Rhythmik zu stützen weiss. Man darf geradezu sagen, dass Albert Fuchs einer der wenigen modernen Komponisten ist, welche bei aller Selbständigkeit und bei scharfer Betonung des neuzeitlichen Standpunktes doch eine Verbindung mit der Musik früherer Perioden jederzeit erkennen lassen. Das mag zum Teil daraus zu erklären sein, dass Fuchs einer der gründlichsten Kenner der alten Musik ist und freudig seine Kraft oftmals für ihren Dienst eingesetzt hat, sei es nun durch Herausgabe und Neubearbeitung alter Musikstücke (Alt-Italienische Kanzonen aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts, Sammlung „Bel canto“, Bearbeitung einer Kammersonate von Phil. Em. Bach u. a.) oder durch Veranstaltung von historischen Konzerten, in denen die alten Musikstücke nach Möglichkeit auf alten Instrumenten dem Hörer vorgeführt wurden. Aus der eingehenden Beschäftigung mit den musikalischen Er-

zeugnissen vergangener Zeiten hat der moderne Komponist Fuchs manche wertvolle und überraschende harmonische Wendung gewonnen, zumal die alten Kirchentöne hört man nicht selten in seinen Werken anklingen, was einen eigenartig ernsten und aparten Eindruck hervorbringt.

So reich an freudigem Schaffen die Oberlössnitzer Zeit für den Komponisten war, der in ihr sich zum eignen Stil hindurcharbeitete, so sehr verlangte es den tatkräftigen Mann doch bald nach einer Berufstätigkeit, die ihm die Möglichkeit gewähren sollte, in weiterem Kreise zu wirken. Er übernahm daher im Jahre 1889 die Leitung des Freudenbergschen Konservatoriums in Wiesbaden. Hier öffnete sich seinem Lehr- und Organisationstalent ein reiches Feld, auf welchem er sich so bewährte, dass die Anstalt von Jahr zu Jahr mehr emporblühte. Es gelang ihm, hervorragende Lehrkräfte wie Dr. Hugo Riemann, Prof. Mannstädt, Edmund Uhl u. a. für sein Konservatorium zu gewinnen, das er in den neun Jahren seiner Direktionsführung zu einer hohen Blüte brachte. Als Dirigent war Fuchs auch in Wiesbaden mit Erfolg tätig und auch das Komponieren wurde trotz der Fülle der Amtsgeschäfte nicht vergessen. Konnte also der Künstler mit dem Ergebnis seiner Wirksamkeit in Wiesbaden auch sehr zufrieden sein, so zog es ihn doch wieder nach Dresden und mit Freude leistete er im Jahre 1898 einem vom dortigen Königl. Konservatorium an ihn ergangenen Rufe Folge. An dieser Anstalt übt Fuchs seitdem als Hochschullehrer für Theorie und Gesang eine umfassende Tätigkeit aus, zu welcher sich ausser seinem Privatunterricht noch die Leitung der von Robert Schumann gegründeten Sing-Akademie gesellt; diesem zweitältesten gemischten Chore der sächsischen Hauptstadt hat die Übernahme der Direktion durch Albert Fuchs einen bedeutenden Aufschwung gebracht. Seit Jahren bringt Fuchs mit seiner Singakademie alljährlich zwei grosse Kirchaufführungen und zwei weltliche Konzerte heraus, welche zu den wertvollsten Veranstaltungen des Dresdner Musikwinters zählen und stets mit grösster Sorgfalt vorbereitet sind; dass Fuchs zu ihnen, dank seinen zahlreichen Beziehungen zu aus-

übenden Künstlern, regelmässig ganz hervorragende Solokräfte zu gewinnen weiss, hat nicht weniger dazu beigetragen, diese Aufführungen in der Wertschätzung der Kenner und des Publikums zu befestigen als der Umstand, dass Fuchs jederzeit bemüht ist, unter Verzicht auf alle „Interpretationsmätzchen“ die auf dem Programm genannten Werke streng im Sinn und Geist ihrer Schöpfer den Hörern vorzuführen. Geerreichte also die Dirigententätigkeit des Meisters seiner Robert Schumann'schen Singakademie zum grössten Vorteil, so hat er selbst ihr auch manche wertvolle Anregung zu danken. Vor allem erwuchs durch das Studium zahlreicher alter und neuerer Oratorien, deren Aufführung er vorzubereiten hatte, sowie durch das Bewusstsein, einen grossen, selbst geschulten Chor an der Hand zu haben, in Fuchs der Plan zu einem modernen Oratorium „Selig sind, die in dem Herrn sterben“, welches im Winter 1906/07 unter seiner eignen Leitung erstmalig in der Dreikönigskirche zu Dresden aufgeführt wurde und als ein gross angelegtes, ganz neuartiges Werk den einmütigen Beifall der Kritik fand, schon im Sommer 1907 auf das Programm des zweiten Lausitzer Musikfestes (in Bautzen unter Johannes Biele) gesetzt wurde und auch am Vorabend der Dresdner Tonkünstlerversammlung von 1907 wieder mit grossem Erfolg zur Aufführung kam. Auf dieses monumentale Werk, das für mich die Krönung des gesamten bisherigen Schaffens von Albert Fuchs bedeutet, werde ich weiter unten nochmals zu sprechen kommen. Hier sei nur noch darauf hingewiesen, dass Fuchs, der seine schöne und wohlgebildete Bassstimme in manchem Konzerte erfolgreich hat erklingen lassen, auch auf dem Gebiete der Gesangstechnik sich als Meister bewährt hat. Seine „Vokalisieren und Etüden“ für Alt oder Bass sowie seine „Technischen Studien für Gesang“ erbringen dafür den vollgültigen Beweis. Und endlich muss hier einer anderen Spezialität des Meisters gedacht werden, die ihn gerade in letzter Zeit weit über die Grenzen des Vaterlandes hinaus bekannt gemacht hat: er ist nämlich einer der besten Kenner alter Streichinstrumente. Seine „Taxe der Streichinstrumente“ (Verlag von Merseburger, Leipzig) ist

ein sicherer Ratgeber auf diesem so schwierig zu übersehenden Gebiete und eine beträchtliche eigne Sammlung alter Geigen, Bratschen, Celli, Gamben, Cembalo, Clavichord u. a. gibt ihm für seine Untersuchungen den besten praktischen Anhalt. Um das Bild der vielseitigen Wirksamkeit des Künstlers vollständig zu machen, sei noch erwähnt, dass er eine Zeitlang als Musikkritiker an einer Dresdner Tageszeitung angestellt war und auch in dieser Eigenschaft nicht nur den feinfühligen, kenntnisreichen Musiker, sondern auch den vornehmen, alles Gute und Ernste fördernden Kunstrichter zur Geltung brachte.

Wenn wir das kompositorische Schaffen unseres Künstlers im ganzen betrachten, so springt uns sofort die Erscheinung ins Auge, dass der weitaus grösste Teil dem Gebiete des Gesangs angehört. Und in der Tat hat Fuchs gerade als Gesangskomponist bisher die stärksten Erfolge erzielt, denn seine Lieder haben bereits starken Widerhall bei dem künstlerisch empfindenden Publikum gefunden und erobern sich mit jedem Jahre einen grösseren Hörer- und Verehrerkreis. Der Fuchssche Liederstil wird durch zwei Eigenschaften charakterisiert: die Erfassung des Textes als eines Ganzen, dessen Gesamtstimmung stark genug angeschlagen und festgehalten wird, um die tonmalerischen Details, auf welche der Komponist nicht verzichtet, doch nicht übermässig hervortreten zu lassen. Darum zerflattert ein Fuchs'sches Lied nicht, wie es bei so manchen modernen Gesängen leider der Fall ist, in Einzelheiten, sondern wirkt immer als ein wohlgefügtes, organisches Kunstwerk. Der Komponist hat eben nicht nur die Teile in seiner Hand, sondern schlingt sie auch durch das geistige Band zu einem Ganzen zusammen. Die zweite hauptsächliche Eigenschaft des Fuchsschen Liederstils besteht darin, dass er, ohne die Begleitung etwa schematisch zu gestalten, doch der Singstimme stets den Vorrang lässt. Die Klavierstimme schattiert, erläutert, ergänzt und bewegt sich dabei meist durchaus selbständig, wie es moderne Art ist, aber die Singstimme bleibt doch immer die Hauptsache und verläuft selbst an den leidenschaftlichsten

Stellen noch in einer melodischen Linie, wie denn überhaupt der Reichtum an Melodie allen Werken von Albert Fuchs das Gepräge einer frischen Natürlichkeit gibt. Es ist nicht möglich, im Rahmen dieser Studie alle Lieder und Gesänge zu charakterisieren oder auch nur einzeln anzuführen. Wer sich mit Albert Fuchs rasch vertraut machen will, dem seien „Zehn Lieder“ (Wanderzeit) op. 19, „Acht Lieder für mittlere Stimme“ op. 39, „Vier geistliche Gesänge“ vier- und achtstimmig für gemischten Chor op. 41 (beides bei C. F. Kahnt Nachf.), die „Fünfzehn Lieder“ op. 31, „Zehn Romanzen und Balladen“ op. 24 sowie die „Minneweisen“ op. 18 zum Studium empfohlen. Auch die Männerchöre op. 26, op. 34 und op. 38 zeigen das Bestreben des Komponisten, die Mittel der modernen Entwicklung in den Dienst einer edlen Erfindung und innigen Empfindung zu stellen. Höchst verdienstvoll sind die Bearbeitungen, durch welche Fuchs alte Gesänge von Pergolesi, Aprile, sowie solche altenglischer Komponisten uns wieder zugänglich gemacht hat und als sehr wertvoll sind auch die „Achtundvierzig Gesänge für vier Frauenstimmen“ (Chor oder Solostimmen) zu bezeichnen, wodurch Fuchs den neuerdings zahlreich entstandenen Damen-Quartetten ein reiches und wertvolles Material in vortrefflicher Bearbeitung erschlossen hat.

Aber auch auf dem Gebiete der Instrumentalmusik hat Fuchs Hervorragendes geschaffen. Ausser der schon genannten Klaviersonate sind die „Zwölf kleinen Walzer“ für Klavier zu vier Händen, op. 9, als höchst reizvolle Kompositionen zu erwähnen und die ebenfalls vierhändigen „Deutschen Tänze“ (op. 17), welche zu dem besten gehören, was die neuere Klaviermusik hervorgebracht hat. Der Violine hat Fuchs ebenfalls eine Reihe von Kompositionen gewidmet, von denen das prachtvolle Konzert Gmoll, op. 25 (bei Siegel-Leipzig erschienen) an erster Stelle genannt sei. Es ist gross angelegt, musikalisch von hohem Werte und verrät in allen seinen Teilen den feinen Kenner der Violine und aller ihrer Wirkungen. Die Herren Geigenvirtuosen, die ja angeblich so krampfhaft nach

neuen, guten Violinkonzerten suchen, sollten das Fuchs'sche ihrem Repertoire einfügen; sie werden damit sicherlich grossen Erfolg erzielen. Drei kleinere Sonaten für Violine und Klavier (op. 36) sowie zwei Romanzen für Geige und Orchester bez. Klavier, die u. a. Herr Hofkonzertmeister Max Lewinger - Dresden mit bedeutender Wirkung gespielt hat, sind dankenswerte Bereicherungen der Violinliteratur. Auch das Violoncell hat Fuchs nicht vergessen, sondern in seiner Cello-sonate Ddur op. 27, seiner Suite für Cello und Klavier (op. 28) und den „Silhouetten“ für Cello und Harmonium oder Klavier den Violoncellisten sehr schöne und dankbare Werke geschaffen, welche sich bei jeder Aufführung als überaus wirksam bewährt haben. Als das bedeutendste Kammermusikwerk des Meisters ist sein Streichquartett Emoll (op. 40, Verlag von C. F. Kahnt Nachf.) zu bezeichnen, welches vor einigen Jahren durch die Lewinger'sche Kammermusikvereinigung in Dresden aus der Taufe gehoben und sodann auch vom Prill-Quartett in Wien mit sehr grossem Erfolge gespielt wurde; neuerdings ist das schöne Werk auch von dem bekannten St. Petersburger Streichquartett der Herren Boris Kamensky und Genossen zur Aufführung erworben worden und dürfte durch die umfassenden Konzertreisen dieser vorzüglichen Quartettgenossenschaft bald weitbekannt werden. Der erste Satz trägt den Charakter einer Einleitung; in gleichmässigen Achtelbewegungen drückt sich eine erwartungsvolle Stimmung aus, von der sich ein verheissungsvolles Gegenthema um so wirksamer abhebt, je verschiedenartiger es harmonisch und instrumental beleuchtet wird. Das unmittelbar sich anschliessende Scherzo Gdur, dessen prächtiges Dreiviertelthema durch die Einschlebung eines Viervierteltaktes mit Synkopen eine anmutige Verzögerung erfährt, ist ein lebendiger, elektrisierender Satz. Als Trioteil bringt der Komponist eine glänzend gearbeitete Fuge, die sich infolge ihrer meisterhaften Faktur ganz natürlich gibt. Der dritte Satz (Grave) beginnt mit einer eindrucksvollen Gesangsmelodie der ersten Geige, die zunächst von dem arpeggierten Pizzicato der andern Instrumente in höchst

aparter Weise gestützt wird. Durch den Hinzutritt des Cellos wird die Kantilene zweistimmig, um sodann in eine prachtvolle Polyphonie überzugehen. Das Finale schlägt einen heitern, harmlosen Ton an und wirkt dadurch nach dem Ernste der vorausgegangenen Musik besonders glücklich.

Eine musikgeschichtliche Tat, welche vielleicht erst in einiger Zeit voll als solche gewürdigt werden wird, hat Fuchs nach meiner Überzeugung mit seinem schon erwähnten Oratorium „Selig sind, die in dem Herrn sterben“ vollbracht, das wohl den Gipfelpunkt seines bisherigen Schaffens darstellt. Zweifellos war inmitten der rüstigen Vorwärtsbewegung unserer Musik ein Gebiet derselben gleichsam als ein entlegenes Eiland von allem Fortschritt unberührt geblieben: die im Oratorium verkörperte geistliche Musik. Wenn neuere Tonsetzer sich dieser fast erstarrten Form zuwendeten, so hielten sie es nicht geraten, sich von dem Schwergewicht der langen Rezitative zu befreien, Fuchs hat diesen Schnitt mit fester Hand vollzogen und dadurch die Möglichkeit geschaffen, die moderne Tonsprache in ihrer ganzen Verfeinerung des Ausdrucks und ihrer unendlichen rhythmischen und motivischen Vielgestalt auch auf dem Gebiete der Kirchenmusik zur Anwendung zu bringen. Die neue Fuchs'sche Schöpfung scheint nichts Geringeres zu sein als das grundlegende Werk eines neuen kirchlichen Stils, dessen Schaffung eine Notwendigkeit war. Der Gedankengang des Oratoriums, dessen Text der Komponist selbst verfasst bez. nach Worten der Bibel zusammengestellt hat, ist kurz der folgende: Ein Vater ringt mit dem Tode, der für ihn die Erlösung von langer Qual bedeutet. Selbst die Tochter, die an seinem Schmerzenslager sitzt, kann nichts mehr tun, als den Sterbenden auf Gott hinzuweisen. Aber der Vater ist in seinem langen, mühevollen Leben der Religion entfremdet worden, er kann sich Gott nicht anders vorstellen wie als den strafenden rächenden Gott des alten Bundes. Dieser Gedanke geht schreckhaft in seine Fieberphantasieen über. Die wilden Kämpfe der Israeliten, ihre babylonische Gefangenschaft, ihre Heim-

kehr — alles das zieht unter dem Einflusse des nahen Todes an seiner Seele vorüber. Und von alledem lässt der Komponist nicht etwa nur erzählen, sondern er führt die rasch wechselnden Erinnerungsbilder des Kranken mit dramatischer Wucht vor unser geistiges Auge, sodass wir sie miterleben. Doch bald klingt aus den alttestamentlichen Worten die Verkündigung des Heilands hervor, dessen Stimme mit dem Trostesworte: „Kommet her zu mir alle, die ihr mühselig und beladen seid“ selbst eingreift. Der Gott der erlösenden Liebe steht dann dem rächenden Gotte des alten Bundes gegenüber. Und damit gelangt auch Fuchs in seinem Oratorium zu dem erhabenen Gegenstande, der so oft den Inhalt kirchlicher Tondichtungen gebildet hat, dem Leiden und Sterben Christi. Auch hier kein Rezitativ, sondern nur lebendige, dramatisch bewegte Darstellung. Der Sterbende vernimmt die tröstende Heilsbotschaft und verscheidet mit den Worten „Meine Augen haben deinen Heiland gesehen“. Stimmen aus der Höhe schliessen mit weihvoller Seligpreisung das Werk ab. Wie Fuchs diesen Text, den ersonnen zu haben schon ein Verdienst ist, in Musik gesetzt hat, das erregte sogar das bewundernde Erstaunen derjenigen, die zu seinem Genius das grösste Vertrauen hegten. Der Komponist, der sich bisher zumeist als Lyriker gezeigt hatte, entpuppte sich auf einmal als ein moderner Meister eines von ihm selbst geschaffenen neuen, grossen Kirchenstils. Da wird keine langatmige „Erzähler“stimme hörbar, sondern mit machtvollen Chorsätzen, mit dem ganzen Reichtum des modernen Orchesters schildert der Tonsetzer die bewegten Szenen, ohne dabei zu vergessen, dass in einem kirchlichen Tonwerke Momente der Ruhe und Sammlung unbedingt nötig sind. Darum behält er, natürlich immer mit moderner Umkleidung und Ausgestaltung Einzelgesänge sowie mehrstimmige Sätze der Solostimmen in geschlossener Form bei und lässt in ihnen sein tiefes Empfinden ausströmen. Durch diese sehr glückliche, weil folgerichtige und ungezwungene Vereinigung des Neuen mit dem Alten erhält das Fuchs'sche Oratorium die Bedeutung eines bahnbrechenden Werkes.

So steht Albert Fuchs heute in rüstiger Vollkraft der besten Mannesjahre auf der Höhe seiner Künstlerschaft. Möge seine ernste, reife und tiefinnerliche Kunst immer weiter ins Volk dringen und möge es ihm beschieden sein, noch viele neue Tonwerke zu schaffen der Kunst zur Ehre und sich und anderen zur Freude.



Pater Hartmann von An der Lan-Hochbrunn.

Pater Hartmann

von An der Lan-Hochbrunn, O.F.M.

(geb. zu Salurn bei Bozen am 21. Dezember 1863).



Pater Hartmann

von An der Lan-Hochbrunn, O. F. M.

Von

Eugen Segnitz.

Pater Hartmann, wie er kurz genannt wird, machte zuerst von jenem Zeitpunkte an von sich reden, als man versuchte die Werke des Kapellmeisters von Sankt Peter in Rom Lorenzo Perosi in Deutschland einzubürgern. In Rom selbst war dieser jugendliche, durch päpstliche Gunst schnell emporgestiegene Meister auf den nationalen Schild gehoben worden. Das dem italienischen Charakter vollkommen entsprechende Geschrei, das sich bei dieser Zeremonie erhob, rief alsbald die Opposition gegen die kunstwütigen Perosianer wach. Pater Hartmann ward von einer Gegenpartei ausgespielt gegen den überhandnehmenden Einfluss des neuen Mode-Palestrina. Schon früher war Hartmann in engerem Kreise durch mehrere Arbeiten bekannt geworden. Man stellte diesen bescheidenen und in aller Stille schaffenden Künstler als Vertreter einer deutsch-nationalen kirchenmusikalischen Politik auf, obgleich er ein gar friedliebender Mann und für solcherlei Händel keineswegs geschaffen war. Innere Stimmen hatten ihn ja zur Weltflucht angetrieben und zum Bewohner der stillen Franziskanerzelle gemacht.

In Salurn bei Bozen geboren am 21. Dezember 1863 als Sohn des, einem alten Tiroler Adelsgeschlechte angehörigen Eugen von An der Lan-Hochbrunn und dessen Gattin Anna Hübsch, einer in Mailand geborenen Deutschen, hatte Paul Eugen Joseph bald in so hohem Grade musikalische Begabung offenbart, dass er bereits

vom sechsten Lebensjahre an die Bozener Musikvereinschule besuchen und den Unterricht der Lehrer Musch, Zipperle, Deluggi und Anzoletti geniessen konnte. Im Elternhause selbst wurde viel und gut musiziert und niemals fehlte es an erwünschter Anregung. Unter dem Namen Hartmann trat Paul Eugen von An der Lan-Hochbrunn (August 1879) in das Franziskanerkloster zu Salzburg ein. Er beschäftigte sich hier eifrig mit humanistischen Studien und wurde auch Theorie- und Orgelschüler des beinahe weltbekannten Paters Peter Singer, der sich durch die Erfindung des Pansymphonicum einen Namen gemacht hatte. Im Mai 1886 zum Priester geweiht, wurde Pater Hartmann nach Lienz im Pustertal versetzt, wo er die Ämter des Organisten des dortigen Franziskanerklosters, des Chor-dirigenten und Musiklehrers an der städtischen Schule bekleidete. Nach kurzem Aufenthalte in Reutte am Lech ward es Pater Hartmann ermöglicht, bei Joseph Pembaur, dem Direktor der K. K. Landesmusikschule zu Innsbruck, seine musikalischen Studien weiter zu betreiben. Auch sah er sich durch seinen Freund Professor Paul Homeyer, den Organisten am Gewandhause zu Leipzig, in seinen Bestrebungen ungemein gefördert. Noch immer sollte Pater Hartmanns Wanderleben kein Ende finden. Sein Orden berief ihn (1893) auf den Posten des Organisten der Erlöserkirche und Direktors der Philharmonie nach Jerusalem. Im folgenden Jahre war er zudem daselbst noch tätig an der Kirche zum heiligen Grabe. Zwei Jahre verweilte unser Künstler in Jerusalem, bis ihn Pater Luigi da Parma, der General des Franziskanerordens, im August 1895 nach Rom an die Kirche Ara Coeli berief. Hier wie in Jerusalem empfing Pater Hartmann schon durch die Umgebung und deren grosse geschichtliche Vergangenheit unendlich tiefe, Geist und Gemüt anregende Eindrücke, die von bedeutendem Einfluss auf sein ferneres künstlerisch-musikalisches Schaffen sein sollten. Und doch empfand und dachte Pater Hartmann zu sehr deutsch, als dass er dem lebhaften Wunsche hätte auf die Dauer widerstehen können, wieder aus der Fremde heimzukehren. Auch konnte er von Rom aus wenig oder gar nichts tun für die Aufführung seiner (bei

G. Ricordi & Co. in Mailand erschienenen) Oratorien. So kam er bei seinen Oberen um Enthebung von seiner Stellung in Rom ein. Ostern 1906 begab er sich ins Kloster Sankta Anna am Lehel in München, dessen Konvente er nun dauernd anzugehören hofft. Im September des folgenden Jahres trat Pater Hartmann eine auf ein Jahr berechnete Künstlerfahrt nach New York an behufs Aufführung seiner kirchlichen Werke in den Vereinigten Staaten von Nord-Amerika.

„Ars et labor“ — Kunst und Arbeit — lautet das Motto auf der Partitur von Pater Hartmanns Oratorium „Coena Domini“. Und in der Tat — der Kunst und der Arbeit ist das Leben dieses Mönchs geweiht, dessen Seele von seiner Religion und seinem Gott erfüllt ist, dessen Herzensneigung durch die Musik stete Förderung und Nahrung erhält. Mit Diplomen, Orden aller Art ausgezeichnet, von der Universität Würzburg zum Ehrendoktor, von vielen Musikgesellschaften zum Ehrenmitgliede ernannt, ist Pater Hartmann, eingedenk der „paupertas et humilitas“ seiner Ordensregel, doch ein einfacher, bescheidener und liebenswürdiger Mann geblieben. Seine Klosterzelle gleicht freilich beinahe mehr dem Studier- und Arbeitszimmer eines Musikers, dessen Wände Repositorien mit den Partituren eines Bach, Beethoven, Wagner und mancher anderer Meister, und Bilder und Kunstwerke befreundeter römischer Künstler bedecken. Ein Pedalklavier verstärkt diesen Eindruck noch und gibt der mönchischen Zelle ihr eigenartiges Gepräge.

Noch sind die Anschauungen über Pater Hartmanns musikalisches Schaffen und den positiven Wert seines künstlerischen Lebenswerkes geteilt. Aber bis jetzt war doch ein jedes seiner vier grossen Oratorien ein bedeutender Fortschritt im Verlaufe von des Tonsetzers Entwicklung. Zum mindesten muss bejaht werden, dass Pater Hartmann eine originelle Ausnahmserscheinung unter den zahlreichen katholischen Kirchenkomponisten neuerer Zeit ist. Um seine Musik richtig beurteilen zu können, muss man seine ganze Persönlichkeit, die allgemeinen Umstände seines Lebens und alle Seiten seines menschlichen und geistlichen Charakters in Betracht und aus dieser Summe das

allein massgebliche kritische Fazit ziehen. Künstler, Mensch und Mönch haben in Hartmanns Musik durchaus zu gleichen Teilen mitgewirkt. Ferner der Umstand, dass der Tondichter von väterlicher Seite Deutscher ist und dass sein Aufenthalt in südlichen Ländern Jahre hindurch auch an Empfindung, musikalischem Farbensinn und Darstellungsweise ganz unmöglich spurlos vorübergehen konnte. Denn gewisse klimatische Verhältnisse sind doch auch auf die Weiterbildung und Belebung des menschlichen Innenlebens von bleibender und unverkennbarer Wirkung. Die Stimmungen, die sich Pater Hartmanns ganz von selbst an den heiligen Stätten des Morgenlandes und an jenen, von Glauben und Überlieferung gleicherweise überglänzten Orten Italiens und insbesondere der ewigen Stadt bemächtigten, die durch Religion allein geregelte Lebenstätigkeit, endlich auch die relative, durch klösterliche Vorschriften bedingte Einschränkung des dauernden Umgangs mit der Welt, ihren künstlerischen Erscheinungen und allmählich vor sich gehenden leisen Verschiebungen von Regel, Wert und Anschauung — alles das zusammen ergibt erst die Basis, von der aus Pater Hartmanns musikalisches Schaffen in ruhiger Prüfung betrachtet sein will.

Pater Hartmann ist in erster Linie Melodiker, was sich besonders auch in einer langen Reihe von Tonsätzen liturgischen Inhaltes (bei G. Ricordi & Co., Mailand), in Marien- und Rosenkranzliedern (bei Boehm u. Sohn, Augsburg) sowie in Liedern für eine Singstimme mit Klavierbegleitung (ebendasselbst und C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig) geltend macht. Überall ist hier das tonkünstlerische Schaffen Hartmanns erfüllt von dem weichen, schwärmerischen Gefühlsmoment des Katholizismus und erscheint immer in eigenartiger Beleuchtung. Pater Hartmann ist mehr konservativ als fortschrittlich gesinnt. Aber seine Harmonik ist darum doch weit entfernt vom Alltäglichen und seine Instrumentation beweist den stark ausgeprägten Sinn für Verwendung charakteristischer Tonfarben.

Hartmanns erstes Oratorium „Petrus“ besteht aus den drei Teilen „Petri Berufung, Auserwählung und

Verheissung“, darin ein kontemplativer Zug stark hervortritt und alle Handlung völlig beiseite schiebt. Zwei Motive, des Christus und Petrus, durchziehen und beleben das Ganze. Das Vorspiel des ersten Teils hat das Petrus-Motiv zur thematischen Basis. Dem gregorianischen Gesang entnommen, wird aber dies Motiv nicht eigentlich für den strengen Satz verwendet. Das Vorspiel ist vielmehr vorwiegend homophonen Charakters wie auch jenes zum zweiten Teile, das mit seinen typischen, immer leise auf und ab schwellenden Bewegungen die Fischzugsszenen am See Genesareth in lebendig tonmalerischer Weise veranschaulicht. Das Vorspiel zum dritten Teile endlich ist eine Art Siegeslied der triumphierenden Kirche und leitet sinnig die grossen Momente des Petrus-Bekenntnisses und der Verheissung seines einstigen Wirkens ein. Der Schwerpunkt des Petrus-Oratoriums liegt in den Chören. Am bedeutendsten sind wohl jene am Schlusse des Oratoriums, die das Bekenntnis und die Verheissung zum Gegenstande haben. Das Christus-Motiv leitet sie ein unter den Worten: „Quem dicunt homines“, worauf ein sehr lebhaft erregter Chor („Alii autem“) antwortet und dann bei den Worten „Tu es Christus“ das Petrus-Motiv (mit aufsteigendem Quartenschritt) immer höher transponierend den Satz beherrscht. Der Jüngerchor nimmt leise imitierend, wie in staunende Anbetung versunken, das Thema auf, worauf ein sechsstimmiger a cappella-Chor („Et portae inferni“) und eine Fuge („Tu es Petrus“), beide aus dem Petrus-Motiv hervorgegangen, in architektonisch schönem Aufbau den Beschluss bilden. Ein anderer sehr bedeutender Chor von grosser Wirkungskraft ist jener von einem kleinen aber stimmungsreichen Präludium eingeleitete „Confiteantur Domino“; ein dritter, mit demselben Textanfang, schliesst als Ruhepunkt und lyrische Episode einen reich abgetönten Frauenchor („Posuit flumina“) in sich. Von eigenartiger, scharf ausgeprägter Stimmung endlich ist auch der kanonisch gearbeitete Chor „Statuit ei Dominus“ am Ende des zweiten Teils.

Sein zweites Oratorium widmete Hartmann dem Ordensstifter selbst. „Sankt Franziskus“ besteht ebenfalls aus drei Teilen („die Gründung der drei Orden;

die Verleihung der Wundmale und der Tod des Heiligen“). Auch dieses Werk zeigt keineswegs den strengen Kartonstil, den manches andere Oratorium aufweist, sondern ist — fast möchte man sagen — im milden stillen Geiste des Heiligen selbst geschrieben. Das erste Vorspiel charakterisiert den Franziskus als liebenswürdigen, zu leichtem Lebensgenuss hinneigenden Jüngling. Ein „Franziskus-Motiv“ hat hier die Vorherrschaft; es kehrt in seiner zart melodischen Fassung nicht weniger als viermal wieder (nämlich in den zwei Männerchören „In paupertatis praedio“ und „Hic carnis supercilium“, im Chor der Klarissinnen „Concinat plebs fidelium“ und in dem Soloquartett „Dum reparat virtutibus“) und gibt somit dem Ganzen die Signatur. Unter den übrigen Ensemblesätzen sei noch besonders auf den grossangelegten, in hellen Jubel ausbrechenden Chor „Remiscentur“ und auf den mild und freudig erklingenden Dankchor „Laudetur meus Dominus“ hingewiesen. Der Heilige selbst ist musikalisch leicht durch ein Motiv gekennzeichnet, das zu mehreren Malen auftritt. Vor allem schön hat Pater Hartmann auch die Sterbeszene musikalisch illustriert. Ergreifend wirkt es z. B., wenn der Chor der Franziskaner in zartestem Pianissimo die Worte des von der Erde abscheidenden Meisters „Voce mea ad Dominum clamari“ intoniert. Zuvor wird der Hörer durch ein kurzes, tief empfundenes Vorspiel (in C moll) in das Stimmungsmilieu hinein versetzt. Und als Stimmungskünstler begegnet uns Hartmann auch in einem Kanon für zwei Solostimmen und im Vorspiel des Orchesters zum zweiten Teil, wo die wunderbare Stigmatisierung des Heiligen erzählt und musikalisch verklärt wird.

Das dritte in der Reihe der Hartmannschen Oratorien „Das letzte Abendmahl“ bedeutet im Schaffen des Künstlers keinen geringen Fortschritt. Man empfindet hier deutlich, wie er mutiger und schneller vorwärtsschreitet, origineller harmonisiert und instrumentiert, die musikalische Form weitet und die Charakterisierung der Personen und Situationen vertieft und verschärft, auch im strengen Satz um vieles fortgeschrittenere Gewandtheit und Sicherheit bezeugt.

Bemerkenswert ist ferner noch, in wie hohem Grade Pater Hartmann auf eine gewisse Psychologie der Chormassen Bedacht genommen hat. So ist die Physiognomie der Chöre der Priester, des Volks und der Jünger, ebenso jene mehr betrachtenden, den Frauenstimmen überlassenen untereinander verschieden. Damit gelang es dem Autor eine Klippe zu vermeiden, die im Anhäufen so vieler, unter sich naheverwandter Stimmungen und im Mangel an irgendwelcher auch nur leise hervortretender Handlung sogar leicht sich hätte darbieten können. Von auffallender Schönheit sind die Frauenchöre dieses Oratoriums, so das vierstimmige „Ave verum“, ferner auch der Chor der Danksagung „Quando habetis epulum“ und die flehentliche Bitte „Domine, non secundum peccata“. Einige musikalische Motive, wie im ersten Teile (Das Passah) zum „Tu dixisti“, im zweiten (Die Eucharistie) zu „Hoc est“, „Venite adoremus“ und „Alleluia“ sind dem gregorianischen Choral entnommen. Dem Schlusschore „O sacrum convivium“ liegt die berühmte alte Synagogalmelodie des jüdischen Versöhnungstags „Kol nidrei“ zu Grunde. Erhaben und feierlich erklingen bei Pater Hartmann die Einsetzungsworte. Originell ist auch der Umstand, dass des Erlösers Stimme unsichtbarer Weise von der Orgel her ertönt und der Gesang ausschliesslich von diesem Instrument allein begleitet wird, wobei stets (wie schon früher) das „Christus-Motiv“ in verschiedenartig harmonischer Fassung eine wesentliche Rolle spielt. Im Gegensatz zu früher beanspruchen im „Letzten Abendmahl“ auch die Sologesänge mehr Raum, z. B. die „mystische Stimme“ mit dem „Angelorum esca nutritivisti“ und dem Mariengesang „Indica mihi“ aus dem Hohenlied; Tonsätze, darin sich italienische und deutsche Einflüsse den Rang streitig zu machen suchen. Der orchestrale Teil ist vom Komponisten reich bedacht und ausgestattet worden. Das Vorspiel zum ersten Teile bringt lebhaft erregte Osterfreude zum Ausdruck und das andere zum folgenden hält in denklich engem Rahmen ein Stimmungsbild — den späten Abend des Gründonnerstags — fest, wo Pater Hartmann Orchesterkolorit und einzelne Tonfarben fein gewählt und gemischt hat.

Das vierte Oratorium „Der Tod des Herrn“ ist in weit höherem Grade als die vorangegangenen beschaulicher Natur, ein Hymnus auf das Kreuz, in welchem zarte, in der Emphase der Vision konzipierte Weisen mit der Anschauung der Martern und des Opfertodes des Erlösers vereinigen. Die Zerlegung des Ganzen in zwei Teile ist mehr äusserlicher Natur, da es dem Komponisten nur darauf ankommt, die Stimmung der am Fusse des Kreuzes Versammelten wie auch der (in den lebhaft anteilnehmenden Chören personifizierten) Zuschauer zum Ausdruck zu bringen und zu kennzeichnen, nicht aber alle Vorgänge selbst in ihren Einzelheiten zu verfolgen und zu schildern. Gleich das Vorspiel des Orchesters, nach dessen ersten vier Takten der Alt (Solo) zur andächtigen Betrachtung und Anbetung des Kreuzes auffordert (*Ecce crucem Domini, venite adoremus*) charakterisiert das ganze Oratorium. Das Vorspiel bedeutet gegen alle anderen der übrigen Hartmannschen Werke wieder einen sehr grossen Fortschritt. Es ist nicht allein von umfangreicherer Anlage, sondern auch von weit interessanterer thematischer Arbeit, weniger lyrisch zerfliessend in der musikalischen Sprache, sondern von ernsterer, strengerer und originellerer Physiognomie. Zu Beginn des Oratoriums hat die Kreuzigung selbst bereits stattgefunden, jedoch hat der Tonsetzer auch hier von der Schilderung aller sie begleitenden Erscheinungen und Nebenumständen völlig Abstand genommen, ebenso die „sieben Worte am Kreuze“ übergangen, vielmehr sich nur auf die künstlerische Ausbeutung der Improperien, auf die an Maria und Johannes gerichteten Worte des Erlösers und seinen letzten Ausruf „*Pater, in manus tuas commendo spiritum meum*“ beschränkt. Auch in diesem Oratorium hat Pater Hartmann ein, von jenem im „Letzten Abendmahl“ unterschiedenes Christus-Motiv mit künstlerischem Feinsinn angewendet. In einzelnen Teilen seines Christus-Oratoriums nähert sich unser Tondichter in Bezug auf musikalische Diktion, Verwendung der harmonischen Mittel und Farbenreichtum des instrumentalen Teils dem grossen Reformator der katholischen Kirchenmusik Franz Liszt.

Ein neues (fünftes) Oratorium Pater Hartmanns, „Die sieben letzten Worte“, sieht seiner baldigen Vollendung entgegen.

„Jeder echte Mensch ist Künstler, er sucht die Schönheit, und sucht sie wiederzugeben, soweit er sie zu fassen vermag. Jeder echte Mensch bedarf der Schönheit als der einzigen Nahrung des Geistes.“ Bettina von Arnims Worte charakterisieren auch Pater Hartmanns Bestrebungen. Noch ist er ein Suchender. Aber voll ehrlichen Strebens, mit hervorragendem Talent begabt und von eisernem Fleiss unterstützt, wird auch er sicher an das hohe Ziel gelangen, als Künstler seinen Gott zu verherrlichen und seine Mitmenschen zu erbauen und aufzurichten.



Mit Genehmigung der Frau Dr. Ludwig,
Phot. Atelier „Veritas“, München.

Ernst Boehe.

Ernst Boehe

(geb. zu München am 27. Dezember 1880).



Ernst Boehe

von

Dr. Edgar Istel.

Unter den jungen Komponisten, die, aus der engeren Schule Ludwig Thuilles hervorgegangen, in München bereits eine Art von Kolonie zu bilden beginnen, nimmt Ernst Boehe, der jüngsten einer und, obwohl in München geboren, seiner pfälzischen Abstammung und des unverkennbaren rheinischen Temperaments wegen kaum zu den eigentlichen Münchnern zu rechnen, schon deswegen eine besondere Stellung ein, weil es ihm gelungen ist, mit einem Schlage die allgemeine Aufmerksamkeit auf sein eigenartiges und nicht nur technisch, sondern auch formell und inhaltlich merkwürdig frühzeitig abgeklärtes Schaffen zu lenken. Das war im Jahre 1903 gelegentlich der Basler Tonkünstlerversammlung, als der bereits von Zumpe mit dem Münchner Hoforchester am 27. Februar zur Uraufführung gelangte erste Teil des zyklischen symphonischen Werkes „Aus Odysseus' Fahrten“ weiteren Kreisen bekannt wurde und gleich bei seinem Erscheinen einen so ausserordentlichen Erfolg davontrug, dass das Werk rasch die deutschen Konzertsäle sich eroberte, ja bereits mehrere Aufführungen in Amerika und neuerdings mit ganz besonderem Erfolg in London unter der eigenen Leitung des Komponisten, der übrigens ein glänzender Interpret seiner Schöpfungen ist, zu verzeichnen hat. Mit diesem Augenblick lenkte sich auch die Aufmerksamkeit auf die übrigen Werke Boehes, die bis jetzt nur zwei Kategorien, der symphonischen und der lyrischen angehören, wenn wir die vor dem op. 1 liegenden Schöpfungen, die der Autor selbst als nicht vollwertig

aus der Reihenfolge seiner Werke ausgeschieden hat, ausser Betracht lassen.

Die Lyrik*) Boehes erhält durch die besondere Vorliebe des Komponisten für die herbe Schönheit der Poesie Theodor Storms ein ganz besonderes Gepräge. Schon in op. 1, das im übrigen nach Dichtungen von Dehmel, E. H. Hess und einer eigenen, nicht gerade originellen Dichtung komponiert ist, enthält bereits zwei Lieder nach Gedichten Storms, „Schliesse mir die Augen beide“, jenes herrliche, vielkomponierte, aber von dem damals noch sehr jugendlichen Komponisten nicht restlos ausgeschöpfte Lied, sowie „Mondlicht“, eine Komposition die mit einfachsten Mitteln bereits eine überaus fein gezeichnete Stimmung trifft und — sie ist die letzte in der Reihe der im Jahre 1899 und 1900 entstandenen Lieder dieses Opus — schon mit Deutlichkeit auf den Ausdruck eigener Persönlichkeit hinweist, der in dem aus einem Zyklus Stormscher Gedichte bestehenden op. 2 „Tiefe Schatten“ bereits ganz überraschend zu Tage tritt. Dieser im Oktober 1900 komponierte schwermütige Zyklus ist ein Werk, in dem sich Dichter und Musiker ebenbürtig die Hand reichen, eine Schöpfung, die geradezu packend wirkt. Das erste Lied ist dem Ausdruck des Schmerzes um ein früh verschiedenes junges Weib gewidmet, das zweite und dritte erzählt vom Glück der Vergangenheit und sinkt dann wieder in den tiefsten Schmerz der Gegenwart zurück, den der vierte Gesang, musikalisch von dem gleichen Motiv wie der erste beherrscht, ausdrückt. Auch in op. 4 dominiert Storm, dem drei von den sechs Liedern dieses Opus gewidmet sind. Da ist gleich zu Anfang „Die Stadt“ ein kleines Meisterwerk musikalischen Aufbaus, durchweg aus einem Begleitmotiv entwickelt, das sich von düsterem Moll zu freundlichem Dur durchringt, während die Singstimme sich mehr deklamatorisch verhält. Ein Seitenstück hierzu ist das ebenfalls ganz prächtig gestaltete sechste Lied des gleichen Opus „Meeresstrand“, das

*) Sämtliche Lieder erschienen im Verlag von L. Staackmann in Leipzig, op. 7 und 8 (Manuskript) erscheinen 1907 (Verlag noch unbestimmt).

schon in der eigenartig nordischen Stimmung des Gedichtes ein Pendant bildet. Auch hier wird aus einem das Landschaftsbild äusserst glücklich widerspiegelnden Motiv das ganze Stück entwickelt. Diesen beiden Liedern gegenüber steht das melodisch gefälligere „Weihnachtslied“, ein freundliches, liebenswürdiges Stück voll Tannenduft und Kerzenschein, dichterisch und musikalisch viel wertvoller als ähnliche Gelegenheitskompositionen, wie sie zum Feste massenhaft zu Markte getragen werden. Im übrigen enthält das gleiche Opus noch zwei niedliche Scherze „Wälschtirol“ (Gedicht von Jacobowski), an Ort und Stelle in Trient komponiert und also wohl vielleicht in seiner lustigen Klage über die dortigen „Madeln“ aus eigenster Erfahrung heraus die Klage des Dichters bestätigend, und „Das Kätzchen“ (Gedicht von Busse) ein zierliches Genrebildchen, schliesslich noch eine ernste, reife Gabe „Mit schwarzen Schwingen naht die Nacht“ (Gedicht von Franz Evers), ausgezeichnet durch eine edle melodische Linie der Singstimme, der sich die Begleitung diesmal ganz unterordnet. Op. 5 enthält nur zwei Gesänge für Bariton, beide voll überschäumenden Lebensmutes, wieder ein Stormsches Gedicht (Oktoberlied), ein frohes Zecherlied, dessen Hauptmotiv leider nur etwas allzusehr an ein Schmiedelied Siegfrieds (die einzige Wagnerreminiszenz, der ich in Boehes Werken begegnet bin) erinnert und dann ein in seiner „Frechheit“ gar köstlicher Gesang „Der Landstreicher“ (Gedicht von Jacobowski), ein musikalisches Charakterbild originellster Art. Von den zur Zeit noch ungedruckten Liedern op. 7 und 8, von denen mir nur einige im Manuskript vorlagen, will ich nur noch op. 8 No. 1 „Über die Heide“ hervorheben, wieder eines jener ausgezeichnet getroffenen Stormschen Landschaftsbilder, dessen Komposition sich der „Stadt“ und dem „Meeresstrand“ würdig anreihet, in der die Singstimme aber weit selbständiger behandelt wird, wie denn überhaupt Boehe mit Recht zusehends sich immer mehr von dem Gebrauch, die Stimme zu Gunsten des Klaviers zurückzudrängen, emanzipierte.

Feinsinnig gewahrt ist auch die Grenze zwischen Stimme und Begleitung in den beiden Orchesterliedern

op. 3, die beide ein nicht starkes Orchester (doppelte Holzbläser, vier Hörner, eine Trompete, drei Posaunen und Tuba und Schlagwerk neben dem Streichkörper) verwenden. „Stille der Nacht“ (Dichtung von Gottfried Keller) ist ein zartes lyrisches Stück intimster Stimmung, während „Landung“ (Dichtung von Rich. Dehmel) eine imposant aufgebaute, stärkere Accente anschlagende Tondichtung darstellt.

Völlig anders, ungleich „moderner“ und grosszügiger ist die Behandlung in Boehes erstem grossen Orchesterwerk, dem Zyklus „Aus Odysseus Fahrten“, entstanden 1902—05*), in dem ausser einem Streichkörper von je 16 ersten und zweiten Violinen, 12 Bratschen, ebensoviel Violoncellen und 8 Kontrabässen, 2 Harfen, 4 Flöten, 3 Oboen und englisch Horn, 3 Klarinetten nebst einer Bassklarinette, 3 Fagotte und Kontrafagott, 6 Hörner, 4 Trompeten, 3 Posaunen und Bass-tuba, sowie wechselndes Schlagwerk verlangt und in souveräner Behandlung verwendet werden. Boehe hat aus der grossen Zahl der Abenteuer des vielgewanderten Helden mit Geschick vier Episoden herausgehoben, die in ihrer Art als typisch gelten können und somit eine geschlossene Handlung darstellen. Der erste Satz betitelt sich „Ausfahrt und Schiffbruch“, der zweite „Die Insel der Kirke“, der dritte „Die Klage der Nausikaa“ und der letzte „Odysseus Heimkehr“. Erster und letzter Satz bilden so einen Ring, während die beiden mittleren Sätze zwei gegensätzlichen Frauencharakteren, der verführerischen Zauberin Kirke, die den Helden in ihre Netze lockte, und der edlen Nausikaa, deren selbstlose und echte Liebe so schmerzlich endet, gewidmet sind. Als dritte Gestalt tritt dann in allen Sätzen mit Ausnahme der Nausikaa-Episode das Bild der Penelope auf, der treuen Gattin, der allein die Sehnsucht des Helden gilt und deren reine Gestalt ihn auch davor schirmt, auf ewig der Zauberin Kirke zu verfallen. Der erste Satz der Odyssee war es, der, wie bereits bemerkt, Boehes Ruf mit Recht begründete. Es ist ein grandios aufgebautes, ungemein wirksames Tonstück voll urwüchsiger Kraft und von äusserst prä-

*) Verlag L. Staackmann in Leipzig.

gnanter Erfindung, dessen Themen (namentlich das des Helden und der Penelope sowie ein als Symbol der Fahrt verwendeter Schifferruf) sich plastisch voneinander abheben. Diesem Satz wie allen anderen ist ein (übrigens nicht von Boehe selbst verfasstes) Programm beigegeben, dessen man aber — und dies zeichnet gerade diese Musik aus — schliesslich auch entraten kann, um sich an die Überschriften allein zu halten. Ja, mir scheint, als ob dem ersten Satz das Programm erst nachträglich gewissermassen untergelegt worden sei. Jedenfalls decken sich in den späteren Sätzen Programm und Ausführung genauer, was schliesslich, wenn man überhaupt einmal Programmmusik schreibt, stets der Fall sein sollte. Die zweite Episode „Die Insel der Kirke“ bietet ein üppiges Klangbild südlicher Vegetation, durch vielfach geteilte Streicher, differenziert verwendete Holzbläser und geschickte Ausnutzung der beiden Harfen erzielt, und geht dann über in ein brünstiges Schwelgen in den Wonnen, die die Zauberin zu verleihen vermag, bis auf dem Höhepunkte das Thema der Penelope die Peripetie herbeiführt. Odysseus scheidet, und nur noch von ferne schimmert das zauberhafte Eiland herüber. Die dritte Episode, die übrigens vor der zweiten entstanden ist, stellt nach meinem persönlichen Empfinden den wertvollsten, wenn auch vielleicht für das grosse Publikum weniger reizvollen, weil herben Teil des Gesamtwerkes dar. Wie hier Form und Ausdruck, Landschafts- und Seelenmalerei sich decken, das ist wirklich meisterhaft, und verdiente, scheint mir, weit mehr den grossen Erfolg als der äusserlich vielleicht wirksamere erste Satz des Werkes. Boehe liebt, wie bereits seine Stormlieder zeigten, gewisse eigenartige, verschleierte Meeresstimmungen, und eine solche Stimmung liegt auch dieser Episode zu Grunde, vermischt mit den Klagen eines edlen Frauenherzens, dem zugleich mit der Erfüllung seiner Mädchenträume das herbe Geschick der Entsagung auferlegt worden. Leise rauschen die Meereswogen, auf denen der Geliebte von dannen zog und in ihrem Rauschen tönt auch die vergangene Seligkeit wieder, noch einmal das Herz in höhere Wallung versetzend. Aber es war nur ein schöner Traum, der, dem wallen-

den Nebel gleich, zerstiebt, und wieder rauschen die Wogen ihr gleichförmiges Lied, wiederum nur der Ausdruck der Klage um das entschwundene Glück. Ein ergreifendes Werk voll hoher Schönheit. Der letzte Satz schliesst sich thematisch eng an den ersten an, dessen Material er in grossartiger Steigerung durchaus neue Seiten abgewinnt. Am umfangreichsten von allen Episoden, ja, meines Erachtens sogar etwas zu ausgedehnt geraten, gibt er dem Ganzen jedenfalls einen grossartigen, durch ein eingeschobenes Opfer an Poseidon pompös wirkenden Abschluss.

Als op. 9 hat Boehe (bei Rob. Forberg in Leipzig) eine „Taormina“ betitelte Tondichtung für grosses Orchester erscheinen lassen, dessen Besetzung ähnlich wie im Odysseuszyklus gehalten ist und zudem noch ausserhalb des Konzerttraums vier tiefe Glocken verwendet. Wer einmal den Boden Siziliens betreten, weiss, welche Wonnen der Name „Taormina“ in sich schliesst, wenn der trunkene Blick hinschweift oben vom griechischen Theater hinüber zu dem schneebedeckten, rauchenden Gipfel des Ätna, hinab aufs veilchenblaue Meer und ringsumher in all der Pracht und Üppigkeit südlicher Vegetation, während daheim im Norden noch Kälte und Nebel herrschen. Und all diese Herrlichkeit suchte der Komponist in seine Töne zu bannen, allen Zauber der Gegenwart und Vergangenheit erneuernd. Da gewinnt der Chor der antiken Tragödie wieder Leben, ernst und feierlich daherschreitend, da versinkt das Auge trunken in die Schönheit der Landschaft, und da tönen fromme Gesänge der Pilger ebenso wie jauchzende Lust des Volkes von fern herüber. All das verbindet sich — und das macht gerade die Bedeutung des Kunstwerks aus — zu organischer Einheit in einer Formvollendung, die allein schon zur Bewunderung nötigt. Einem Andante religioso (Cismoll), dessen Thema einer gregorianischen Choralmelodie frei nachgebildet ist, tritt ein Andante cantabile in Edur, den Landschaftscharakter symbolisierend, gegenüber, woran sich als Codalsatz ein Grandioso in Desdur anschliesst. Als eingeschobener Zwischensatz erscheint darauf episodisch ein Trauermarsch in Fmoll, an den sich die Durchführung in Desdur

anschliesst. Nach gewaltiger Steigerung treten dann auf dem Höhepunkt des Werkes die Glocken ein, unter deren Geläute die Tondichtung, zum ersten Choralthema zurückkehrend, verklingt. Auch hier zeigt sich wiederum das Problem, Programmmusik ohne Aufheben des architektonischen Wesens der Musik zu schreiben, ausgezeichnet gelöst, wenngleich nicht zu leugnen ist, dass einem mit dem Zauber von Taormina nicht vertrauten Hörer das Werk nicht so ohne weiteres in allen seinen Feinheiten zugänglich sein dürfte. Vielleicht aus ähnlichen Erwägungen heraus hat denn auch Boehe mit diesem Werke endgültig Abschied von der Programmmusik genommen und sich mit seinem jüngsten, erst im Laufe des Jahres 1907 erscheinenden neuen Orchesterwerke der absoluten Musik zugewendet. Als op. 10 hat er vor kurzem eine dreisätzige Symphonie in Dmoll vollendet, der noch weitere Werke dieser Gattung nachfolgen dürften. Boehes erste Symphonie, die mit den grössten orchestralen Mitteln arbeitet (darunter auch schon Bassoboe oder Heckelphon) interessiert vor allem durch ihren formalen Aufbau, der beweist, wie man selbst innerhalb der angeblich veralteten, aber doch wohl sicher mit Notwendigkeit organisch hervorgewachsenen Form durch entsprechende Modifikationen durchaus neues zu sagen vermag. Darum mag hier auch eine eingehendere Analyse ihres Aufbaues Platz finden.

Der erste Satz (*Allegro energico*) wird durch ein kurzes *Adagio* (Dmoll) eingeleitet, in dem bereits das erste Hauptthema leiterfremd andeutungsweise auftritt. Dann erscheint dieses in der Haupttonart (Dmoll) mit einem Seitenthema. Das zweite (Gesangs-)Thema in der Dominante wird in seiner Entwicklung bald unterbrochen durch eine Variante des ersten Hauptthemas, woraus sich ein neues Glied (quasi Codalsatz) ergibt, und führt nach Amoll, worin das Thema der Einleitung andeutungsweise erscheint. Hiermit ist die Aufstellung der Themen beendet, und eine kurze Überleitung führt sofort zur Durchführung, die in Esmoll beginnt und sämtliche Themen mit Ausnahme des zweiten Hauptthemas verarbeitet. Sie tendiert schliesslich nach Ddur, in welcher Tonart mit dem zweiten

Hauptthema (unter Weglassung des ersten Hauptthemas) die Reprise eintritt, die im übrigen regelmässig verläuft und nach Dmoll führt, wo auf dem Höhepunkt das Thema der Einleitung im Fortissimo auftritt und den Satz rasch zum Abschluss bringt.

Das erste Thema des zweiten Satzes, der Largo überschrieben ist, besteht aus drei Abteilungen: Thema, Antwort Codalsätzchen und steht in Fmoll. Das zweite Thema in Desdur ist aus dem ersten Hauptthema des ersten Satzes entwickelt, folgt ihm jedoch nur eineinhalb Takte wörtlich und geht dann vollständig selbständig weiter. Da tritt plötzlich das erste Thema, sich im Forte wild aufbäumend, herein (Emoll), zieht sich jedoch wieder sofort zurück, um einem Codalthema in Adur Platz zu machen. Nach kurzer Entwicklung gesellt sich das zweite Thema wieder hinzu. Die weitere Verarbeitung führt nach Desdur, in welcher Tonart das erste Hauptmotiv wieder kurz auftritt und schliesslich erstirbt. Danach erscheint in Fmoll eine zur Durchführung erweiterte Wiederholung des ersten Themas, die in gewaltiger Steigerung zur Dominante führt. Vor dem eigentlichen Höhepunkt in Fdur wird jedoch noch ein kurzer Asdur-Satz eingeschoben, der von dem Codalsatz des zweiten Themas und diesem selbst bestritten wird. Nun folgt das zweite Thema fortissimo in den Blechbläsern sowie eine Verarbeitung des zweiten Hauptthemas und dessen Codalthemas, die endlich zum Quartsextakkord der Tonika führt, wo das erste Thema wieder einsetzt und somit den Schluss herbeiführt, der in Fdur pianissimo verklingt.

Der dritte Satz (Allegro con fuoco) beginnt wieder in der Haupttonart Dmoll. Nach einer kurzen Entwicklung des ersten Themas in dieser Tonart erscheint das zweite Thema in Fdur, jedoch umschlossen von einer Phrase, die zunächst überleitend und dann konkludierend benutzt wird. Die Durchführung des knapp gehaltenen Satzes wird mit einem neuen fugierenden Thema (Desdur) begonnen. Als Kontrapunkt zu diesem treten Teile des ersten Themas auf, das von nun an wieder dominiert und nach längerer Verarbeitung in grandioser Steigerung über Fmoll nach Ddur führt. Die Reprise beginnt mit dem ersten Thema in der Ver-

längerung. Eine kurze Überleitung führt nach dem zweiten Thema, das nun in Ddur erscheint und nach glanzvoller Entwicklung und mannigfachen thematischen Kombinationen zum Schluss führt.

Die Thematik dieses sicherlich bedeutsamsten aller bisherigen Werke Boehes ist von solcher Plastik und Eigenart, die Instrumentation — wie immer — von so blendender Pracht, dass man schon jetzt voraussagen darf, dass diese Symphonie eine besondere Stelle in der Literatur einzunehmen berufen sein wird, und da ihr jugendlicher Schöpfer mit ihr erst am Anfang einer neuen, noch unabsehbaren Entwicklung steht, so bleibt uns nichts anderes übrig, als diese mit den besten Wünschen zu begleiten und ihrem ferneren Verlauf mit Spannung entgegenzusehen.



Phot. Gebrüder Lützel, München.

Karl v. Kaskel.

Karl von Kaskel

(geb. zu Dresden am 10. Oktober 1866).



Karl von Kaskel

von

Dr. Eugen Schmitz.

Als Komponist der lyrischen Oper „Die Bettlerin vom Pont des Arts“ und der Volksoper „Der Dusle und das Babeli“ ist Karl von Kaskel in der musikalischen Welt rasch zu Ansehen gelangt, und auch die breitere Öffentlichkeit hat Bekanntschaft mit der künstlerischen Persönlichkeit des Tonsetzers geschlossen, dessen Schaffen sich im übrigen, im Gegensatz zu den meisten grossen und kleinen Talenten der modernen Musik abseits von den breitgetretenen Bahnen unseres Musiklebens in bescheidener, vornehmer Zurückgezogenheit hielt. Diese bescheidene und vornehme Zurückhaltung, der Sensationssucht wie Reklame gleich fremd sind, spricht sich schon in dem quantitativ geringen Umfang des Kaskelschen Schaffens aus das über einige 15 Opusnummern, darunter allerdings vier Opern, bisher nicht hinausgeht. Wir haben es hier mit einem Musiker zu tun, der nicht komponiert um des Komponierens willen, sondern nur dann zur Notenfeder greift, wenn wirklich der Drang zur künstlerischen Offenbarung lebendig wird. Auch das ist im Zeitalter unseres geschäftsmässigen Musikbetriebs eine nicht allzu häufig vorkommende Erscheinung.

Karl von Kaskel wurde geboren am 10. Oktober 1866 in Dresden; wie so manche Musiker widmete er sich anfangs der Jurisprudenz, und sagte erst, nachdem er vier Semester auf der Universität Leipzig verbracht hatte, der Themis lebewohl, um ein Jünger Polyhymniens zu werden. Zunächst studierte er nun

2 Jahre am Konservatorium zu Leipzig bei Reinecke und Jadassohn, deren Privatschüler er auch war, dann noch drei Jahre am Kölner Konservatorium unter Wüllner. In diesen Studienjahren eignete er sich das gründliche, solide Können als Kompositionstechniker an, das allen seinen Schöpfungen von vorneherein den Stempel der Reife und Gediegenheit aufdrückt. Als erstes grösseres Werk brachte er eine einaktige Oper „Hochzeitsmorgen“ heraus, die in Dresden, Berlin, Hamburg und Köln erfolgreiche Aufführungen erlebte. Textlich wie musikalisch wandelt dieses Werk in den durch Mascagnis Erfolg damals eben in Mode gekommenen Bahnen des Verismus. Weniger Erfolg hatte eine zweite Oper „Sjula“ (zweiaktig), deren textliches Sujet aus dem Befreiungskrieg der Montenegriner gegen die Türken dem Ideenkreis und Geschmack des deutschen Publikums von vornherein etwas ferner liegen musste. Nun kamen die zwei populären Erfolge der „Bettlerin vom Pont des Arts“ und des „Dusle und Babeli“. Namentlich die letztere Oper, die am Hoftheater zu München, woselbst Kaskel seit mehreren Jahren dauernden Wohnsitz genommen hat, ihre Uraufführung erlebte, lenkte das Interesse auch auf die übrigen Werke des Künstlers, eine Anzahl Lieder, Klavierstücke und einige künstlerisch sehr wertvolle Orchesterwerke.

Der Grundzug des Schaffens von Kaskel neigt zum Volkstümlichen, Lyrischen. Nicht tief philosophische Probleme sind es, die Kaskels Kunst auführt, aber ein Zug echten menschlichen Empfindens und schlichter Wahrheit des Ausdrucks geht durch alle seine Werke hindurch und sichert ihnen künstlerisches Interesse und warme Sympathie. Seine vornehme Musikernatur bewahrt dabei den Komponisten vor Abwegen, vor dem Verfall ins Sentimentale, Weichliche und Banale.

Das war besonders bei der lyrischen Oper „Die Bettlerin vom Pont des Arts“ sehr wichtig, denn so dankbar dieser der bekannten Hauffschen Novelle entnommene Stoff für musikalische Bearbeitung auch ist, so lag doch gerade hier die Gefahr zu unkünstlerischer Übertreibung des lyrisch-sentimentalen Elements ziemlich nahe. In der Kaskelschen Partitur ist

diese Gefahr glücklich vermieden. Dass es im übrigen immer eine bedenkliche Sache ist, eine Novelle oder einen Roman zu dramatisieren, zeigt sich auch in diesem Fall; dem reizvoll rührenden Stimmungsbild Hauffs fehlt es in dem von H. F. Ludwig (Pseudonym) für Kaskel bearbeiteten Opernlibretto an wirklich dramatischem Leben, und darin ist wohl der Grund zu erblicken, warum Kaskels „Bettlerin“ nicht den lebhaften Erfolg, den sie anfangs erzielte, auch dauernd festzuhalten vermochte. Das Textbuch der Oper gliedert sich in ein Vorspiel und drei Akte. Das Vorspiel versetzt uns an den „Pont des Arts“ in Paris; inmitten des ausgelassenen Karnevalstreibens ertönt das traurige Lied einer jungen Bettlerin; ein vorübergehender junger Deutscher, Fröben, wendet sich teilnahmsvoll zu ihr und spendet ihr uneigennützig Hilfe für ihr kranke Mutter; beide entbrennen zueinander in Liebe, doch Pflicht und Ehre trennen sie; die Bettlerin verschwindet im Maskengewühl, Fröben allein, in träumerisches Sinnen versunken, zurücklassend. Im ersten Akt, der in Stuttgart spielt, begegnen wir Don Pedro, einem alten spanischen Offizier, der, durch widrige Geschicke von Weib und Kind getrennt, umherirrt, um seine heissgeliebte Tochter wiederzufinden. In einer Stuttgarter Galerie sieht er ein Bild, welches ihn lebhaft an seine Gattin erinnert; hier trifft er mit Fröben zusammen, der in dem gleichen Bild jene Bettlerin vom Pont des Arts in Paris zu erkennen glaubt, deren er immer noch in liebender Sehnsucht gedenkt. Diese Sehnsucht verlässt ihn auch nicht, als er seinen Jugendfreund Faldern auf seinem Gut am Rhein besucht (2. Akt). In dessen Frau, Josepha, erkennt er jene Bettlerin wieder, die seither sein Liebesideal war; allein die Pflicht gebietet ihm nun, seinen Träumen endgültig zu entsagen; er nimmt von der Geliebten Abschied, wird aber dabei von Faldern überrascht und aus Eifersucht zum Zweikampf geordert. Als Fröben von Falderns Degen verwundet zu Boden stürzt, greift Don Pedro, der sich auf der Spur seiner Tochter, als welche sich Josepha ebenfalls entpuppt hat, befindet, ein und tötet Faldern im Kampf. Fröben glaubt später (3. Akt), er selbst sei es ge-

wesen, durch den Faldern den Tod gefunden habe, und so scheuen sich er und Josepha, trotz ihrer gegenseitigen innigen Liebe, sich zu vereinigen. Zuletzt aber klärt Don Pedro, der um sich nicht von seiner Tochter abermals trennen zu müssen, anfangs geschwiegen hat, den wahren Sachverhalt auf, da er sieht, wie tief die Liebe in Josephas und Fröbens Herzen wurzelt, und nun hindert nichts mehr die glückliche Verbindung der beiden Liebenden.

Schon aus dieser flüchtigen Inhaltsangabe erkennt man, dass der dramatische Gehalt der Operndichtung nur ein bescheidener ist; ja der dritte Akt entbehrt eigentlich der „Handlung“ so ziemlich ganz und ist lediglich lyrisches Stimmungsbild. Das ist nun freilich für die Bühnenwirkung wenig günstig; doch liegt das im Stoff begründet. Im übrigen ist das Textbuch nicht ungeschickt gemacht, einige Szenen auch recht effektiv ausgearbeitet, so z. B. die Pantomime in der Bildergalerie, wo (als Traum des schlafenden Fröben gedacht) die Gemälde lebendig werden oder das „Reimspiel“ im zweiten Akt. Auch weiss der Librettist geschickt jede geeignete Gelegenheit zu benützen, um einen lyrischen Ruhepunkt, ein Lied, einen Tanz und dergleichen zwanglos einzuführen, und so der Musik Gelegenheit zur Entfaltung zu geben. Eine hübsche Abwechslung bringt auch die Einführung des munteren Dienerpaars Diego und Arabella in das ernste Drama. Eine Anzahl sprachlicher Trivialitäten und schablonenhafter Gemeinplätze, wie z. B. den hypernaiven Chor der Galeriebesucher muss man freilich auch in Kauf nehmen.

In Kaskels Musik macht sich neben der lyrischen Eigennatur des Komponisten auch ein unverkennbarer Einfluss der italienischen Veristen geltend, deren Bahnen ja Kaskels erste Oper, wie wir erwähnten, bedingungslos gefolgt war. Dieser Einfluss der Mascagnischule lässt sich sogar bis in musikalische Einzelheiten, wie die charakteristische Synkopenbegleitung arioser Stellen oder gewisse rezitativische Wendungen mit Dreiklangsbegleitung (ein charakteristisches Beispiel für das letztere siehe etwa Seite 104 des Klavierauszuges: „Ist es dir recht, lieber Mann“ usw.) verfolgen. Es

kommt durch solche veristische Anklänge gelegentlich ein ganz interessanter und wirkungsvoller Kontrast in die im übrigen in weicher Lyrik schwelgende Partitur, so z. B. gleich im Vorspiel der Oper, wo der krasse Kontrast zwischen dem Elend und Leid der Bettlerin und dem ausgelassenen Maskentreiben des Karnevals eine vortreffliche musikalische Schilderung erfahren hat. Freilich die prägnante dramatische Schlagkraft seiner Vorbilder, der italienischen Veristen, vermag Kaskel in diesem seinem Werk nicht entfernt zu erreichen; das eigentlich Wertvolle und Gelungene der Partitur sind die lyrischen Parteen; bei zugespitzt dramatischen Stellen, z. B. in der Zweikampfszene am Schluss des zweiten Akts lässt den Komponisten Erfindung und Gestaltungskraft etwas im Stich; als gewandter Musiker weiss er sich zwar recht geschickt durchzuhelfen, aber man merkt recht wohl, dass er hier keineswegs in seinem eigensten Element ist. Welch grossen Fortschritt in dieser Hinsicht der zweite Akt von „Dusle und Babeli“ bringt, werden wir später sehen. So liegt die Stärke der älteren Oper, der „Bettlerin“ also in der üppig blühenden und spruessenden Melodik der lyrischen Parteen. Mag vor einem recht strengen ästhetischen Urteil hier auch nicht alles gleich gut bestehen, mag das eine oder andere die Grenze der vornehmen Erfindung, die der Kaskelschen Musik eignet, recht nahe berühren (— wirklich überschritten wird, das kann man ruhig sagen, diese Grenze nie —) so wird man doch die starke melodische Potenz, die sich hier überall ausspricht, voll anerkennen müssen. Denn es finden sich gelegentlich melodische Ideen von seltener Ausdruckskraft. Dies gilt z. B. in erster Linie von dem Lied der Bettlerin „Lasst was ich litt, mich schamvoll verschweigen“, das die Oper einleitet und gewissermassen die musikalische Grundlage des ganzen Werkes bildet. Die Wirkung wird durch die gewählte interessante Harmonik noch gesteigert, wie es überhaupt gerade die sorgfältige und künstliche Harmonisierung ist, durch die Kaskel, im Gegensatz zu den in dieser Hinsicht manchmal recht sorglosen und oberflächlichen Italienern an sich gewöhnliche Gedanken in höhere Sphären zu heben

weiss. Eine sehr wirkungsvolle lyrische Partie ist weiterhin Fröbens „Lied vom Kuss“ im zweiten Akt mit der hinreissend leidenschaftlichen Steigerung bei den Worten „der presst die Lippen auf der Liebsten Mund“ und „dann lacht kein Glück dem Ärmsten mehr auf Erden“, die beweist, dass der Komponist für schmerzlichste Leidenschaft ebensowohl charakteristische Töne zu finden vermag, wie für weiche Regungen der Sehnsucht und Klage. Wieder einem anderen Stimmungsgebiet gehört Don Pedros tief empfundener Monolog „Was mir das Schicksal grausam versagte“ im dritten Akt an; die Regungen des Vaterherzens, das nach langer Irrfahrt des Lebens nun an der Seite der wiedergefundenen geliebten Tochter Glück und Ruhe zu finden hofft, kommen namentlich in dem schlichten Desdur Satz „Ich aber finde, was kaum ich noch hoffte“ zu innigem Ausdruck. Schöne Blüten lyrischer Melodik enthalten namentlich die verschiedenen Szenen zwischen Fröben und Josepha. Wenn auch hier in einzelnen Fällen, was schon oben angedeutet wurde, die Vornehmheit des Ausdrucks etwas geschwächt erscheint (eine der bedenklichsten Stellen dieser Art steht in der 3. Szene des 2. Akts bei Fröbens Worten: „Wohl seh ich ihre Güte“ usw. mit einigen kurzatmigen, stereotyp sentimental Wendungen) so sind das eben Einzelheiten, die im übrigen, um es noch einmal zu wiederholen, die Grenze des künstlerisch Zulässigen wohl streifen aber nicht überschreiten. Dem gegenüber stehen dafür andererseits Stellen edelsten melodischen Ausdrucks.

Ein treffliches Talent zeigt Kaskel in seiner „Bettlerin“ auch für heitere Grazie; die Szenen des Diego und der Arabella, die reizende Rokokomusik zu einzelnen Teilen der Pantomime, verschiedene Chöre geben Gelegenheit zur Entfaltung desselben. Der Hauptwert der Oper liegt aber doch in der empfindungsreichen Melodik der lyrischen Parteen.

In ein ganz anderes Milieu versetzt uns Kaskels nächste Oper „Dusle und Babeli“; statt der empfindsam weichen Wertherzeit ein farbenprächtig kräftiges Bild aus dem Landsknechtsleben des 16. Jahrhunderts.

„Es hatt' e Baur e Töchterli,
Mit Name hiess es Babeli
Es hatt' e paar Zöpfli, die sind von Gold,
Drum ischt ihm auch der Dusle hold.“

Diese herzig naiven Verse aus des Knaben Wunderhorn sind der Partitur als Geleitwort vorangestellt; sie sind auch wirklich ein treffendes Motto für das schlichte Lied vom Liebesleid und Liebesfreud der beiden Naturkinder. Kaskel hat sein Werk eine „Volksoper“ genannt; das ist in diesem Falle kein ödes, spekulatives Schlagwort, sondern eine wirklich charakteristische Bezeichnung für das Wesen des anmutigen Kunstwerks. Volkstümlich ist die Dichtung (von W. Schriefer und A. M. Kolloden), dem Gang der Handlung nach sowohl, wie in der Sprache, die mit Glück aus dem Schatz der volkstümlichen Lyrik schöpft. Volkstümlich ist auch die Musik, sowohl in der innigen Einfachheit und ungekünstelten Unmittelbarkeit ihrer ganzen Faktur, wie auch in der Anlehnung an einige der schönsten Volksweisen aus dem Liederschatz der Deutschen. Die Fabel des Stückes ist rührend und anmutig zugleich. Der weltunkundige Bauernbursche Dusle ist trotz der Bitten seines lieben blonden Babeli in die Reihen von Frundsbergs Landsknechten eingetreten. Nicht allein das bunte, schmucke Wams und das freie lustige Soldatenleben erscheint ihm verlockend, sondern auch die hübsche Marketenderin Gemma, die ihm im Lager den Wein kredenzt, hat es ihm angetan. So zieht er mit der Landsknechtschar von dannen, doch bald muss er erkennen, dass doch nicht alles so schön ist, wie er es sich gedacht hat, und er sehnt sich nach seinem Babeli zurück. Das Mädel hat aber die Trennung von ihrem Dusle noch viel weniger verschmerzen können und ist ihm, geleitet von dem alten treuen Dorfkrüppel Michel, nachgezogen. Als sie ins Lager kommt, trifft sie zunächst auf Gemma, die in ihr eine verhasste Nebenbuhlerin sieht und sie statt zu Dusle zu dem gewalttätigen Landsknechtsoffizier Brunone führt, der sie trotz ihres Widerstrebens zu sich ins Zelt ziehen will. Auf Babelis Hilferufe eilt Dusle herbei und ersticht ihren Bedränger. Dadurch hat er sich aber als Lands-

knecht eines der schwersten Verbrechen, des „Tot-schlags am Vorgesetzten“ schuldig gemacht, und unerbittlich fällt Frundsberg den Richterspruch: Tod am Galgen. Nur durch Babelis Bitten wird eine Änderung des Gerichts dahin erzielt, dass Dusle nicht schmähschlecht werden soll; auf dem Feld der Ehre, in der Schar der „verlorenen Knechte“ soll er in der morgigen Schlacht sterben. Todesmutig zieht Dusle, nach rührendem Abschied von der Geliebten in den Kampf, allein der Tod flieht ihn im Schlachtengewühl, und es gelingt ihm sogar, den feindlichen Heerführer, den König Franz von Frankreich gefangen zu nehmen. Durch diese Heldentat hat er sein Verbrechen gesühnt: Frundsberg verkündet ihm seine Gnade und Huld, und der „Herr Fähnrich“ Dusle darf das treue Babeli zu seiner „Frau Fähnrichin“ machen. Gemma hat auf dem Schlachtfelde für Dusle sich opfernd den Tod gefunden.

Diese Handlung bietet nicht nur eine Reihe bunter bühnenwirksamer Szenen, bald lebhaft bewegte Kriegsbilder, bald innig stimmungsvolle Idyllen, sondern ist auch in ihren zwei herrschenden Elementen, Landsknechtsleben und Liebesleben, äusserst dankbar für die musikalische Behandlung. Diese beiden Elemente treten bereits in dem prächtigen Vorspiel der Oper als die leitenden Ideen in den Vordergrund. Auf einen glänzend instrumentierten, energisch kraftvollen Marschteil folgt ein zarter Mittelsatz, dem eine Originalmelodie aus der Zeit des Minnesangs zu Grunde liegt. In der Verwendung solcher Originalmelodien, die an sich ein vortrefflicher Gedanke ist, hat der Komponist doch nicht restlos alle musikalischen Konsequenzen gezogen. Bei genauerer Beobachtung des musikalischen Stils dieser Melodien hätte die Musik ein sehr charakteristisches zeitliches Kolorit annehmen können; so verwischt aber Kaskel das eigentümlich archaische Gepräge der alten Weisen durch seine modernisierende Behandlung derselben. — Nachdem das Liebeslied verklungen ist, setzt die pompöse Landsknechtsmusik nochmal ein, erst unheilvoll dräuend in Moll, dann wieder in alter Frische und Klangpracht. Auch in der Oper selbst sind die verschiedenen Landsknechtsszenen

musikalisch ungemein frisch und packend geschildert. Gleich das erste Auftreten des Landsknechtsheeres mit der historisch charakteristischen Pfeifer- und Trommler-Musik und der urkräftigen Rede Frundsbergs „Hier schlägt die Werbetrommel auf“, die in die historischen Schlussworte „Viel Feind, viel Ehr“ ausklingt, wirkt sehr eindringlich und unmittelbar. Auch das musikalische Charakterbild des liebenden Babeli und des trutzigen aber im Innern doch weich fühlenden Dusle wird im ersten Akt bereits scharf umrissen und gezeichnet, namentlich in dem hübschen Abschiedszwiesengesang „Ach Babeli tu nit so sehr“. Nicht scharf genug scheinen dagegen zunächst Gemma und Brunone, die beiden Gegenspieler hervorgehoben; namentlich Gemma erfährt eigentlich erst im zweiten Akt ihre richtige und klare musikalische Charakterisierung als das heissblütige welsche Weib, dessen Leidenschaft dem Liebesglück der zwei Schweizer Naturkinder so gefährlich zu werden droht. Die Esdur-Stelle „Ich soll und muss ein Küsslein haben“ gibt sich viel zu ruhig; weit charakteristischer ist dagegen der leichtfertige Ton im Chor der Marketenderinnen und Mädchen „Ei seht uns doch das Mädli an“ mit dem sie das über Dusles Hinneigung zur verführerischen Gemma weinende Babeli zu trösten suchen, getroffen. Trefflich ist von Anfang an die Figur des alten Michel gezeichnet, dessen Motiv daherhinkt wie er selbst mit seinem Stelzfuss, und der ebensowohl den Ton herzlicher, väterlicher Ermahnung trifft (die schöne Esdur-Partie „Zum Burschen kommt als Maid der Satan“) wie er sich in warme Begeisterung für den schönen Soldaten stand („Kein seliger Leben auf der Welt“) hineinzureden vermag. Ganz vorzüglich ist aber der zweite Akt der Oper gelungen; er bedeutet nicht nur den Höhepunkt von Kaskels bisherigem musikdramatischen Schaffen, sondern gehört auch zweifellos zum besten, was die Opernliteratur der letzten Jahre in diesem Genre aufzuweisen hat. Der Akt beginnt wieder mit einer frisch und abwechslungsreich geschilderten Szene im Lager der Landsknechte, in der musikalisch namentlich das breit humorvolle Trinklied, „Der liebste Buhle, den ich hab“, der liegt beim Wirt

im Keller“, dessen Text schon bei den Komponisten des 16. Jahrhunderts sehr beliebt war, hervorragend. Dusle wehmütig empfindungsvolles Gedenken an seinen verlassenen Schatz („Auf dieser Welt hab' ich kein Freud“) und die allerliebste Szene, wo er dem Schreiber ein Brieflein ans Babeli diktiert, schliessen sich an. Nun betritt das Babeli selbst die Szene, Gemma begegnet ihm und erkennt den verhassten Schatz des Dusle. Die leidenschaftlich unruhige Chromatik, die sprunghafte Rhythmik kennzeichnen hier in der Musik zum ersten Male klar den tückischen Charakter der Marketenderin. Mit einem grellen Lachen, das im Orchester Nachhall findet, stürzt sie, nachdem sie den Brunone herbeigerufen hat, ab. Von einem sinnlich stolzen Thema (E dur) eingeführt, tritt Brunone zu dem entsetzten Babeli und zerrt es ins Zelt; in atemloser Chromatik jagt das Orchester dahin, Dusle eilt herbei und nach kurzem Ringen streckt er den rohen Verführer tot zu Boden. Ein Vergleich dieser Szene mit der Zweikampfszene aus der „Bettlerin vom Pont des Arts“ zeigt wie viel Kaskel seither an dramatischer Gestaltungskraft gewonnen hatte. Doch geht die Steigerung noch weiter; nur kurz können sich die Liebenden des Wiedersehens in einem melodisch schwungvollen Zwiesengesang freuen; rasch hat sich die Kunde von dem Mord im Lager verbreitet, und Dusle wird in Haft geschlagen. Frundsberg spricht sein Urteil; markig und mit düsterem Ernst erklingt das sonst so siegesfrohe Landsknechtsthema, verzweifelt nimmt Dusle Abschied von den Kameraden und von der schönen Welt, die er so jäh verlassen soll; sein Gesang „Kam'raden, Freunde mein!“ ist mit seiner einfachen und doch so ungemein eindrucksstarken Melodik eine Perle der Oper, besonders der wundersame Cdur-Einsatz „Gut Nacht du Sonnenschein“ ist von elementarer Wirkung. Mit Inbrunst, zuletzt mit leidenschaftlicher Grösse tritt Babeli für den Geliebten ein und Frundsberg ändert sein Urteil:

„Der Landsknecht soll zum Galgen nicht
Soll sterben auf der Ehr Altar
In der verlornen Knechte Schar.“

In strahlendem Cdur tritt hier das Landsknechtsthema

wieder ein und begleitet Dusles Treueschwur und den Zuruf der Landsknechte, die ihrem Oberst dankenden Beifall ob dieser Wendung der Sache zujubeln. Dusle aber wendet sich noch einmal zum Babeli und fromm lenken sie ihre Blicke zum Himmel empor um Trost und Hilfe.

Dieser zweite Akt, vom ersten Auftreten Gemmas ab bis zu dem wehevoll innigen Desdur-Schluss „Dort werden wir leben der Liebe geweiht, in den jüngsten Tag, in die Ewigkeit“ ist wirklich ein Meisterstück musikdramatischen Gestaltens. Wie aus einem Guss ist die musikalische Anlage der wechsellvollen Szenen, reich an markanten Kontrasten und doch geschlossen und einheitlich in der Stimmung, mit eindruckstarker Herausarbeitung insbesondere der Gerichtsszene, bei der sich niemand einer tiefen Erregung und Ergriffenheit wird erwehren können. Namentlich ist die Behandlung des Orchesters hier in hohem Masse bewundernswert; der ganze Stil von Kaskels Musik, das volkstümliche Wesen seiner Oper, lässt, im Gegensatz zu den Gepflogenheiten anderer moderner Komponisten die Singstimmen dem Orchester gegenüber prädominieren; andererseits ist aber doch gerade das Orchester in überzeugender und frappanter Weise zum Träger des dramatischen Ausdrucks gemacht; mit an sich einfachen orchestralen Mitteln weiss Kaskel z. B. beim Richterspruch Frundsbergs das Milieustimmungssatt zu beleuchten. Der kraftvoll herbe Klang der Blechbläser tut hier eine wunderbare Wirkung. Wir kennen im Rahmen der modernen Spieloper nur ein Beispiel, das wir dem Kaskelschen Aktschluss an die Seite stellen möchten, das ist die Kerkerszene aus Thuilles „Lobetanz“.

Der dritte Akt bringt zunächst noch eine interessante weitere Charakterisierung von Gemmas Charakter; das heissblütig liebende, leidenschaftliche Weib macht einen letzten Versuch, den verlorenen Geliebten für sich zu gewinnen, sieht sich aber von Dusle zurückgestossen. Die Musik atmet hier, namentlich in dem kurzen Adur-Zwischensatz glühende Sinnlichkeit; hier fühlt man, dass wirklich nicht bloss eine flüchtige Laune, sondern tiefgreifende leidenschaftliche Liebe

Gemma zu Dusle hinzieht, und das erklärt auch ihren späteren Opfertod. Einen wirkungsvollen Effekt bringt dieser dritte Akt auch in der Verwendung des alten Marienliedes „Wunderschön prächtige“, das Babeli zum Morgengesang anstimmt, in das dann Michel und Dusle und zuletzt mit grossartiger musikalischer Steigerung die zur Schlacht sich sammelnden Landsknechte einfallen; an Meyerbeers „Propheten“ und Aubers „Stumme von Porticci“ mag man bei diesem Auszug in die Schlacht in Einzelheiten erinnert werden; doch ist alles in viel bescheideneren, weniger auf den groben Effekt berechneten, und darum sympathischer und unmittelbar ergreifenderen Linien gehalten. Von wundersamer Innigkeit ist auch Dusles Abschiedsgesang „Ach herzliebster Schatz, ich bitt' dich noch eins“; dann geht es ziemlich rasch zum Schluss; die Szene zwischen Gemma und Babeli während der Schlacht will musikalisch wie dramatisch nicht recht ansprechen; recht frisch ist die letzte Szene, in der die Landsknechte den Sieg und Dusles Heldentat feiern, während Gemmas Tod nochmals ein kurzes rührendes Intermezzo bringt. Die prächtige Landsknechtsmusik mit dem Schlussruf „Viel Feind, viel Ehr“ lässt die Oper wirkungsvoll ausklingen.

Freilich, mit dem zweiten Akt hat das Werk seinen Höhepunkt bereits erreicht und überschritten; der dritte enthält neben schönen Einzelheiten auch dramatische und musikalische Längen. In richtiger Erkenntnis davon hat der Komponist eine Umarbeitung der Oper vorgenommen, bei der der zweite und dritte Akt zusammen gezogen sind. Dadurch wird allerdings eine lebhaftere dramatische Wirkung erzielt, aber manche musikalische Schönheiten erscheinen ausgeschaltet.

Den Erfolgen seiner „Bettlerin vom Pont des Arts“ und seines „Dusle und Babeli“ verdankt Kaskel in erster Linie seinen guten Ruf als Komponist. Nicht ganz die gebührende Beachtung haben dagegen seine Lieder gefunden, obwohl doch schon die hervorragend gelungene Behandlung des lyrischen Elements in seinen Opern auf sein eigenartiges Talent gerade für die Liedkomposition hätte aufmerksam machen müssen. Eine

Anzahl Opusnummern, deren jede mehrere Lieder umfasst, sind Früchte seiner Tätigkeit auf diesem Gebiet. Ältere und neuere Dichtungen, Humoristisches und Ernstes steht nebeneinander; auch die ganz moderne Lyrik (Dehmel, Liliencron, Bierbaum u. a.) fehlt nicht. Gerade auf diesem Gebiete moderner Lyrik ist dem Komponisten Einzelnes vorzüglich gelungen; z. B. die Vertonung von Bierbaums „Des Narren Nachtlied“ voll leidenschaftlich tiefer Empfindung und satter, stimmungsvoller Impressionistik möchten wir unbedingt mit zum besten rechnen, was wir von Kompositionen moderner Lyrik überhaupt kennen; es kann den einschlägigen Liedern von Strauss oder Pfitzner ebenbürtig an die Seite treten. Hie und da freilich hat der Komponist Texte gewählt, die zur Vertonung minder geeignet erscheinen, wenigstens dem speziellen Stil Kaskels nicht recht entgegenkommen. Dazu möchten wir z. B. Gilms „Ein Totenbett“ (op. 11 No. 2) rechnen, das andererseits freilich auch wieder zeigt, was ein geschickter, gebildeter Musiker doch selbst aus solchen ihm ferner liegenden Stoffen zu machen vermag. Als reizvolles Stück sei noch besonders op. 8 No. 2 „Auf dem Maskenball“ (G. Falke) genannt, dessen Stil an manche im Tanzrhythmus gehaltene Partien der „Bettlerin vom Pont des Arts“ erinnert und namentlich durch den drastischen Humor der Begleitung interessiert. In seiner neuesten Liedschöpfung hat Kaskel das Gebiet des Kinderliedes betreten. Kinderlieder gibt es heute im „Jahrhundert des Kindes“, wo „Die Kunst im Leben des Kindes“ Modesache geworden ist, mehr als genug. Aber wohl nur wenige dürfen sich solcher künstlerischer Bedeutung und Originalität rühmen wie Kaskels op. 16, „Kleine Lieder auf alte Kinderreime“ betitelt. Es sind Kinderlieder für Erwachsene; ihre verhältnismässig komplizierte musikalische Fassung entziehen sie der Ausführung durch Kinder, wie auch die ungemein feinsinnig-poetische geistige Ausgestaltung die Grenzen kindlicher Auffassungsfähigkeit weit überschreitet. Bei Erwachsenen, aber werden diese Kinderlieder ihre Wirkung nicht verfehlen. Schon mit der ersten

Nummer „So reiten die Herren auf ihren stolzen Pferden“ tut sich, wie ein schönes Traumbild, der Zauber entbundener Jugendfreuden auf. Am wertvollsten aber ist das Lied: „Und als der Grossvater die Grossmutter nahm“; bei grösster musikalischer Einfachheit ist es von ergreifend tiefer Wirkung. Man meint, man sieht es da sitzen, das alte Pärchen, am schönen Sommerabend auf der Bank vor dem Häuschen, in erinnerungsvollem Schweigen der sinkenden Sonne nachblickend, „und manche liebe Schatten steigen auf“. — — —

Auch als Instrumentalkomponist hat sich Kaskel betätigt und zwar mit Klavierstücken und Orchesterwerken. Von Klavierstücken sei hier sein op. 5 genannt, welches vier in den Grenzen einer mässigen Technik sich haltende Tonbilder für Pianoforte enthält; die lyrische Natur des Komponisten kommt auch hier zum Durchbruch, doch merkt man recht wohl, dass sich Kaskel hier nicht auf seinem eigentlichsten Gebiete bewegt. Ganz abgesehen indessen, von der dankbaren Vortragsmusik, die die Stücke immerhin bieten, vermag einzelnes auch entschieden tieferes künstlerisches Interesse zu erregen. Vor allem das letzte beinahe dramatisch leidenschaftliche Stück steht hoch über dem Niveau der Durchschnittsmusik, die selbst hervorragende Komponisten mit solchen Klavierpielen manchmal bieten.

In seinen Orchesterstücken ist Kaskel ein gemässiger Vertreter der modernen Programmmusik. Sie sind vielleicht das künstlerisch Wertvollste und Gediegenste, was der Künstler anher geleistet hat. Sein frühestes Werk auf diesem Gebiet ist eine symphonische Suite, die unter Schuch in Dresden zur Aufführung kam. In unserer nervös überreizten Zeit ist wertvolle gefällige Kleinkunst stets in hohem Masse begrüssenswert, zumal in der Instrumentalmusik, wo man heute ohne tief mystische und philosophische Probleme schon nicht mehr auskommen zu können glaubt. Schon aus diesem Grunde muten uns Kaskels weitere Orchesterstücke op. 14 und op. 15, die die Titel „Lustspielouvertüre“ und „Humoreske“ führen,

ungemein sympathisch an. Die „Lustspielouvertüre“ ist ein mit allem modernen Orchesterraffinement ausgestattetes schwungvolles Stück, das auch thematisch sehr sorgfältig ausgearbeitet erscheint. Neben das frische in punktierten Rhythmen aufwärtsstrebende Hauptthema tritt (erstmalig in der Oboe) ein graziös ausdrucksvolles Seitenthema, welches neben dem Hauptthema für die Thematik grosse Bedeutung erlangt; dazu kommen noch einige schöne Desdur Kantilenen der Streicher, und schliesslich ein drolliges Motiv in gleichmässiger Viertelbewegung. So ist für Varietät der Stimmungen bestens gesorgt, ohne dass indessen die musikalische Einheit Schaden litte, denn die verschiedenartigen Themen sind nicht kaleidoskopartig nebeneinander gestellt, sondern in interessante thematische Kombinationen gebracht; der Schluss ist kontrapunktisch sehr sorgfältig gearbeitet und bringt einige hübsche kanonische Führungen des Hauptthemas. Ganz ähnlich gestaltet ist auch op. 15, die „Humoreske“, die indessen hie und da (im besten Sinne) etwas improvisatorisch anmutet. Die das Hauptthema bildende Kantilene gibt sich als sehr glückliche ausdrucksvolle melodische Erfindung. Von der glänzenden Instrumentation sind besonders die kurz im forte dazwischen geworfenen melodischen Floskeln der Blechbläser — ein echt humoristischer Musikeffekt — hervorzuheben. Beide Stücke, Lustspielouvertüre wie Humoreske machen einen ungemein erfrischenden Eindruck; man freut sich wirklich, hier einmal ohne Anlehnung an Odysseus, Böcklin oder Nietzsche musizieren zu hören. Im übrigen sind beide Stücke wohl etwas gar zu knapp gefasst; für die volle Entwicklung des thematischen Gehalts wäre etwas breitere Linienführung vielleicht vorteilhaft gewesen. In solch breiterer Form ergeht sich das neueste Orchesterwerk des Künstlers, mit dem er zugleich ein ernsteres Stimmungsgebiet betritt: seine „Ballade“ für grosses Orchester, op. 17. Eine ernste und tiefe künstlerische Empfindung, die es sich nicht an koloristischen Geistreicheleien genügen lässt, sondern wirkliche Tongedanken, wirkliche musikalische Arbeit bringt, spricht aus dieser Partitur. Das Haupt-

thema schlägt den echten, rechten Balladenton an: ein Heldensang aus alter Zeit, bald ruhig erzählend, bald geheimnisvoll düster flüsternd, bald in jäher Leidenschaft auffahrend und endlich sieghaft majestätisch einherschreitend, im Glanze strahlender Trompetenfanfaren. Ein gesangvoll edles Seitenthema, das leider in der thematischen Entwicklung etwas stiefmütterlich bedacht ist, bringt einen schönen Kontrast, und gelegentlich hervortretende Nebenmelodien beleben das Stimmungsmilieu des Ganzen. Trotz der freien Gestaltung, die nur leise, skizzenhaft an die herkömmliche Sonatenform anklingt, wirkt das Werk ungemein einheitlich und geschlossen, wie aus einem Guss. Die Orchesterpolyphonie ist nicht nur klanglich wirksam, sondern auch rein musikalisch interessant, was den Musiker beim Studium dieser Partitur besonders anzieht; bei der Aufführung muss freilich namentlich bei der Behandlung der Mittelstimmen sehr delikat und sorgfältig zu Werke gegangen werden, wenn alle diese feinen Zeichnungen zur Wirkung kommen sollen. Das Werk verdiente im weitesten Masse die Beachtung unserer Orchesterleiter, denn es gibt nicht nur eine vornehme und gediegene, sondern auch eine sehr wirkungsvolle Programmnummer ab. Im übrigen zeigt sich Kaskel in diesem Werk von einer ganz ungewohnten Seite. Den weich empfindsamen Sänger der „Bettlerin vom Pont des Arts“ erkennt man in dieser kraftvollen Heldenmusik kaum wieder. — —

Ein abschliessendes Gesamturteil über Kaskels kompositorisches Schaffen hier zu geben ist deshalb unmöglich, weil der Künstler erfreulicherweise sich noch mitten in der Entwicklung befindet und uns hoffentlich noch durch manche Gabe seines reichen Talents erfreuen wird. Auf dem Gebiet der Oper sowohl, wie in der Orchesterkomposition darf man noch manches von ihm erwarten. Kaskels bisherige Opern haben ihn als einen wahrhaft berufenen Vertreter der volkstümlichen Richtung des Musikdramas, der entschieden die nächste Zukunft gehört, gezeigt und seine Orchesterwerke haben durch ihr vornehmes Masshalten, gepaart mit echt künstlerischer Eindruckskraft

prinzipielle Bedeutung. Ganz abgesehen jedoch von allen stilistischen Fragen dokumentieren ihn seine Werke als einem Künstlertypus zugehörig, der heute leider nicht allzu häufig anzutreffen ist: als einen von denen, die die Kunst um ihrer selbst willen pflegen, ohne vordringliche Sensationsgelüste und ohne dem Beifall der Massen die eigene künstlerische Überzeugung zum Opfer zu bringen. — —



Phot. F. G. Schumann, Dresden-A.

Louis Nicodé.

Jean Louis Nicodé

(geb. zu Jersitz bei Posen am 12. August 1853).



Jean Louis Nicodé

von

Otto Taubmann.

Vor mir liegt ein Prospekt mit Berichten über die Uraufführung von Nicodés „Gloria“-Symphonie am 30. Mai 1904 bei Gelegenheit der 40. Tonkünstler-Versammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in Frankfurt a. M. Aus allen diesen Berichten klingt es wieder von dem grossen äusseren Erfolg, den sich das Riesenwerk (die Aufführung dauerte $2\frac{1}{4}$ Stunden) errang, aber auch von dem äusserst lebhaften Meinungsaustausch, den es bei den Hörern erregte; und mehr noch wie jene zeugt diese Tatsache dafür, dass Nicodés „Gloria“ nichts alltägliches sein kann, sondern in einer oder mehreren Beziehungen das übliche Durchschnittsmass überragen muss.

Längere Jahre vor dieser Aufführung war es ziemlich still gewesen von dem „Komponisten“ Nicodé, einem Komponisten, dem man u. a. Werke von der Bedeutung seiner Symphonischen Orchestervariationen und seiner Symphonie-Ode „Das Meer“ verdankte. Ebenso schwieg sich die Presse über den einst viel genannten und gefeierten Gründer und Leiter der Dresdener „Nicodé-Konzerte“, den „Dirigenten“ Nicodé, fast gänzlich aus, seitdem dieser im Jahre 1899 die genannten Konzerte aufgegeben und sich in die ländliche Einsamkeit des Örtchens Langebrück bei Dresden zu anscheinend beschaulicher Ruhe zurückgezogen hatte. Die Aufsehen erregende Gloria-Aufführung in Frankfurt a. M. tat nun nicht allein dar, dass Nicodés schöpferisches Vermögen in der langen Zwischenpause eher gewachsen als geschwunden sei, ihre glänzende Leitung durch den Kom-

ponisten zeigte diesen auch als Dirigenten ganz auf der früheren ausserordentlichen Höhe. Die Tonkünstlerversammlung von 1904 in Frankfurt a. M. hat somit von neuem das Interesse weiterer Kreise auf die Künstlerpersönlichkeit J. L. Nicodés gelenkt. Und es steht kaum zu befürchten, dass dieses Interesse in absehbarer Zeit wieder schwinden wird.

Jean Louis Nicodé erblickte am 12. August 1853 in Jersitz bei Posen als Sohn eines kleinen Grundbesitzers das Licht der Welt, kam aber bald mit seinen Angehörigen nach Berlin, da der Vater infolge widriger Verhältnisse sein Besitztum hatte aufgeben müssen. Nicodé seniors gute musikalische Beanlagung, die diesem jetzt zur Beschaffung der für den Lebensunterhalt seiner Familie nötigen Mittel dienlich sein musste, offenbarte sich auch frühzeitig in dem Sohne und bot Veranlassung, in dessen Erziehungsplan der Musik einen bevorzugten Platz einzuräumen. Dem Vater als erstem Lehrer folgte der Organist Hartkaes, und dieser förderte den begabten Knaben schnell so weit, dass der junge Nicodé im Jahre 1869 fähig war, in die von Theodor Kullak begründete und geleitete Neue Akademie der Tonkunst als Schüler einzutreten, wo Kullak selbst ihn im Klavierspiel unterwies, während zuerst Richard Wuerst, später Friedrich Kiel seine musiktheoretischen Studien leiteten. Nach Absolvierung der Akademie finden wir Nicodé zunächst als Lehrer und Pianisten in Berlin, dann auf einer Konzertreise durch Rumänien und Galizien mit der Sängerin Artôt, von 1878 ab aber als Lehrer für Klavierspiel am königlichen Konservatorium in Dresden, wohin ihn Franz Wüllner berufen hatte, der, von München kommend, soeben selbst erst als Hofkapellmeister und artistischer Direktor des Konservatoriums nach der sächsischen Hauptstadt übergesiedelt war. In dieser Stellung verblieb Nicodé bis zum Jahre 1885. Wüllner wirkte damals bereits in Köln als städtischer Kapellmeister. Zwistigkeiten über Fragen künstlerischer Art mit dem an Wüllners Statt das Konservatorium leitenden „artistischen Rat“ veranlassten den Austritt Nicodés aus dem Lehrerkollegium des Konservatoriums. Kurze Zeit darauf tritt er als Dirigent an die Spitze der von dem

Berliner Konzertdirektor Hermann Wolff nach dem Muster seiner Philharmonischen Konzerte in Berlin, Hamburg und Bremen auch in Dresden eingerichteten grossen Orchesterkonzerte. Damit war des Künstlers pianistische Betätigung im allgemeinen zum Abschluss gebracht, und seine Dirigentenlaufbahn begann, die ihm Ruhm und Ehren aller Art, aber auch eine Reihe Enttäuschungen bringen sollte, an denen schliesslich auch sie ein Ende fand.

Als Dirigent war Nicodé von Anfang an ein eifriger und überzeugter Verfechter der „Moderne“, während er ausserdem auch für ältere wertvolle, mit Unrecht vernachlässigte musikalische Werke mit aller Wärme und Hingebung eintrat. Leider stand ihm zunächst nur ein Orchester zweiten Ranges, die Dresdener Gewerbehause-Kapelle, zur Verfügung, deren Tätigkeit im übrigen vor allem der Abhaltung sogenannter „populärer“ Konzerte mit Bier- und Tabakskonsum gewidmet war. Dass man von seinen Konzerten trotzdem alsbald nicht nur in Dresden, sondern in ganz Deutschland mit höchster Anerkennung sprach, wiegt umso schwerer, wenn berücksichtigt wird, dass er sich gegen einen Instrumentalkörper von der aussergewöhnlichen Potenz der Dresdner Königlichen Kapelle durchsetzen musste, deren Symphonieabende bis dahin die einzige Pflegestätte vornehmer Orchestermusik in Elbflorenz gewesen waren. Neben seinen, ihrem Wesen nach bereits skizzierten Programmen verdankte Nicodé das Gelingen dieser sehr schweren Aufgabe vor allem seiner geradezu genialen, mit höchstem idealem Streben und eisernem Fleiss gepaarten Dirigentenbegabung.

Unter der Ägide Hermann Wolffs standen die Dresdner Nicodé-Konzerte von 1885—1888. Nach einer fünfjährigen Pause nahm Nicodé sie 1893 wieder auf, um sie unter grossen persönlichen Opfern an Zeit, Arbeitskraft und — — Geld bis 1899 für eigene Rechnung weiter zu führen. In diese Zeit fällt auch die Gründung des Nicodé-Chores (1896), mit dessen Hilfe Nicodé sich von der bis dahin notwendigen Abhängigkeit an die ortseingesessenen Chorvereine frei machen wollte. Auch das Orchester war jetzt (1893) ein anderes geworden und an die Stelle der Gewerbehausekapelle

das Städtische Orchester aus Chemnitz getreten, ein Instrumentalkörper, der seinem ständigen Leiter, dem Chemnitzer städtischen Kapellmeister Pohle, eine so ausgezeichnete Schulung verdankte, dass Nicodé nunmehr auch in Bezug auf die Bedeutung des ihm zur Verfügung stehenden Klangkörpers in erfolgreichen Wettbewerb mit der Königlichen Kapelle treten konnte.

Es ist nicht zu bezweifeln, dass die neuen Nicodé-Konzerte auch in ihren finanziellen Ergebnissen zunächst tatsächlich „florierten“. Dafür spricht am deutlichsten die mehrfache Nachahmung, die sie am Orte ihres Bestehens fanden. Die Königliche Kapelle richtete neben ihren nur der Orchestermusik gewidmeten Symphoniekonzerten einen zweiten Zyklus ein, in dem, neben dem Orchester — gerade wie bei Nicodé — auch Solisten zu Worte kamen. Ebenso tat sich ein privates Konkurrenzunternehmen auf, dem aber die Einführung namhafter Solisten — neben denen das Orchester mehr als Nebensache erschien — geradezu als Selbstzweck anzumerken war. Selbstverständlich lastete ein solcher Wettbewerb mit der Zeit fühlbar auf den Nicodé-Konzerten. Und diese Last wurde umso schwerer zu ertragen, als Nicodé für sein durch und durch „ideales“ Streben nicht nur nicht die rechte Würdigung fand, sondern auch offener und versteckter Gegnerschaft in mehr wie genügendem Masse begegnete. Eine mit dem „Nicodé-Chore“ am 22. März 1899 im „Gewerbehause“ veranstaltete, am 28. März in der Frauenkirche wiederholte Aufführung von Beethovens „Missa solemnis“ brachte ihrem Leiter und den Ausführenden zwar reichste künstlerische Ehren. Aber sie war nur unter den grössten äusseren Schwierigkeiten zustande gekommen, namentlich da an Stelle des nicht abkömmlichen Chemnitzer Orchesters ein ad hoc zusammengestellter Instrumentalkörper in 22 Vorproben erst mühsam für seine grosse Aufgabe hatte geschult werden müssen. Die Wiederkehr einer ähnlichen Kalamität stand aber umso sicherer zu erwarten, als das Chemnitzer Orchester seiner städtischen Verpflichtungen wegen nicht in der Lage war, sich den Nicodé-Konzerten „auf alle Fälle“ bindend zur Verfügung zu stellen. Auch erwies sich das Abonnement für die folgende Saison (1899/1900) als

unzureichend. Da gab Nicodé den unter solchen Umständen aussichtslosen Kampf auf und wandte Dresden selbst den Rücken, um in dem an der Dresdner „Heide“ gelegenen Orte Langebrück Ruhe und Erholung von den geistigen und körperlichen Strapazen der letzten Jahre zu suchen. Dass er diese Ruhe, die ihm auch wieder das seit langem unterbrochene eigene Schaffen ermöglichte, in Langebrück gefunden, bezeugt seine dort in mehrjähriger ungestörter Arbeit entstandene „Gloria-Symphonie“.

Bevor wir uns mit diesem Werke näher beschäftigen, das unstreitig ein technisches Meisterstück, und auch rein musikalisch betrachtet eine der bemerkenswertesten Leistungen der neuesten Musikperiode ist, dürfte es nötig sein, auf den Werdegang Nicodés als Komponisten einen Blick zu werfen. Die Reihe seiner mir gedruckt vorliegenden Schöpfungen beginnt mit einer symphonischen Dichtung für grosses Orchester „Maria Stuart“, die „Seiner Hoheit dem Herzog Ernst zu Sachsen-Coburg-Gotha ehrfurchtsvoll gewidmet“, und als op. 4 gekennzeichnet ist. Die vorhergegangenen Werke sind: 4 Lieder, op. 1, Symphonie in Es dur, op. 2 (beide Manuskript geblieben) und „Deux Valses brillants pour Piano“, op. 3, verlegt bei Puls in Berlin. Als Verleger der „Maria Stuart“ zeichnen Breitkopf & Härtel in Leipzig, eine Firma, die, mit zwei vereinzelten Ausnahmen, auch alle weiteren Kompositionen Nicodés an die Öffentlichkeit gebracht hat. — Als ein „erster Versuch“ ist die „Maria Stuart“ in zwei Richtungen bemerkenswert; einmal durch die Kühnheit, mit der der Komponist sich sofort an einen künstlerischen Vorwurf „grossen Stils“ heranwagt, sodann aber durch die Sicherheit und Gewandtheit, mit der er den technischen Apparat des Orchesters beherrscht, seine Gedanken übersichtlich ordnet und logisch entwickelt. Dass ein Erstlingswerk gleich eine künstlerische Offenbarung von unerhörter Neuheit und Eigenart sei, wird kein Mensch erwarten. Auch Nicodés „Maria Stuart“ lehnt sich in Inhalt, Form und klanglicher Darstellung an bewährte Muster an. Aber doch nicht so sehr, dass man von bewusster Nachahmung sprechen könnte. Den Themen ist besonders ihre straffe, charaktervolle Rhyth-

mik, der Orchestrierung ihr Glanz bei Vermeidung aller massiven Überladung, in die Anfänger so leicht verfallen, als Vorzug anzurechnen. Formell hält sich der Komponist im allgemeinen an die herkömmliche Sonatenform, der er eine breite Einleitung vorausschickt, um — sehr stimmungsvoll — mit einem Anklang an diese das Werk auch abzuschliessen. Das schwächste an der „Maria Stuart“ ist — — ihr Titel. Offen gestanden, irgend welche engeren Beziehungen zwischen der Heldin des Schillerschen Dramas (an die der Komponist doch wohl gedacht hat) und der Musik dieser „symphonischen Dichtung“ habe ich nicht aufzufinden vermocht. Als „pathetische Ouverture“ oder unter einer ähnlichen allgemeinen Bezeichnung würde sich das Werk aber wie ich bestimmt glaube, auch im Programm eines Konzerts der Gegenwart mit Ehren behaupten.

In seinen nächsten sechs Werken sehen wir Nicodé ganz „seinem“ Instrument gewidmet; die opera 5 bis 10 sind sämtlich Klavierkompositionen. Charakteristische Polonaise in G esdur nennt sich op. 5; ein dankbares Vortragsstück, das allerdings nur solchen Klavierspielern zugänglich ist, die auch die schwierigen Chopinschen Polonaisen (von deren Einfluss das Werk nicht ganz frei ist) gut zu bewältigen vermögen. Von Chopin wendet der Komponist sodann auf Robert Schumann seinen Blick, dessen „Andenken“ die „Frau Dr. Clara Schumann hochachtungsvoll zugeeigneten“ sechs Phantasiestücke op. 6 (in zwei Heften) gewidmet sind. Die Anlehnung an Schumanns Art ist hier voll beabsichtigt und mit wirklich vortrefflichem Gelingen durchgeführt worden; ein bloss oberflächlicher Blick in die sechs etwa mittelschweren Stücke könnte sogar dazu verleiten, an die Ausgrabung verloren gewesener Schumannscher Originale zu glauben. Und doch meine ich, dass gerade durch diese bewusste Anlehnung hindurch zum erstenmal eine wirklich „eigene“ Note klingt, eine Note, die nur Nicodé und keinem anderen zugehört. Mir persönlich, der ich die Stücke in meiner Jugend unter des Komponisten persönlicher Leitung studiert habe, sind sie aus dem oben angeführten Grunde immer besonders lieb gewesen.

Als Opus 7 veröffentlichte Nicodé vier vierhändige,

„Miscellen“ betitelte Stücke, die mir wegen ihres musterhaften vierhändigen Satzes in erster Linie beachtenswert erscheinen. Ausserdem bieten sowohl das leichtbeschwingte „Impromptu quasi Scherzo“ (die erste Nummer), der pikante Walzer (No. 2), das feierlich-kräftige „Volkslied“ (No. 3) und das schön empfundene „Stimmungsbild“ (No. 4) so viel wirklich gute Musik, dass die Beschäftigung mit diesem Nicodéschen op. 7 zwei tüchtigen und musikalischen Spielern sicher vielen Genuss bereiten wird. — Die diesem interessanten Werke folgenden „Aphorismen“, 13 kurze Klavierstücke in drei Heften op. 8, sind ausnahmsweise nicht bei Breitkopf & Härtel, sondern im Verlage von Ed. Bote & G. Bock in Berlin erschienen. Nicodé hat die Stücke seinem alten Lehrer Hartkaes und dessen Frau gewidmet. Ihrer Anlage nach gemahnen sie ein wenig an Schumanns schwierigere Nummern im „Album für die Jugend“ und einzelnes in den „Kinderszenen“. Ihr guter, klangvoller Klaviersatz lässt sie als Unterrichtsstoff besonders geeignet erscheinen. — In den beiden Charakterstücken (Esmoll und Gmoll) op. 9 halten sich äusserer Glanz und innerer musikalischer Wert auf das beste die Wage. Es ist daher eigentlich verwunderlich, dass man ihnen in der Öffentlichkeit so gut wie gar nicht begegnet. Freilich ist allen Eingeweihten die bedauerliche Tatsache nur zu gut bekannt, dass unsere Konzertpianisten — auch die besten unter ihnen — jahraus, jahrein ihren Bedarf an Vortragsstücken mit nur einer ganz kleinen Zahl fast unänderlich dieselben bleibenden „Paradestücken“ decken — — geradeso wie unsere grossen Orchester- und Chorinstitute, wie Sänger und Kammermusikvereinigungen und nicht zuletzt unsere Opernbühnen. Doch das nur nebenbei! Als eine Eigentümlichkeit des Gmoll-Charakterstückes (No. 2) ist mir immer dessen Notierung im $\frac{12}{8}$ -Takt aufgefallen. Dadurch erscheint die eigentlich zugrunde liegende viertaktige Bildung (je vier $\frac{3}{8}$ -Takte) zu anscheinender Eintaktigkeit verändert. Freilich nur fürs Auge, während sich das Ohr nicht täuschen lässt und höchstens statt $\frac{3}{8}$ -Takten sich zu $\frac{6}{8}$ -Takten überreden lassen könnte. Natürlich hat diese Äusserlichkeit auf die künstlerische Bedeutung des geistvollen Stückes

nicht den geringsten Einfluss. Ich wollte nur darauf hinweisen, um zu zeigen, wie unter Umständen auch hervorragenden Künstlern in derartigen Kleinigkeiten ein Irrtum passieren kann. — Ein Heft „Walzer-Capricen“ zu vier Händen op. 10 schliesst diese Serie von Klavierkompositionen ab. Wieder ist den Freunden der Vierhändigkeit des Klavierspiels damit eine ebenso anregende wie dankbare Aufgabe gestellt, die zu lösen ihnen daher angelegentlichst empfohlen sei.

In seinem op. 11, dem Phantasiestück „Die Jagd nach dem Glück“ (der ursprüngliche Titel der gedruckten Ausgabe lautet: „Introduction und Scherzo“), hat Nicodé sich wieder des Orchesters als Ausdrucksmittels bedient. Wie in der „Maria Stuart“ liegt nur die gewöhnliche Besetzung mit je zwei Holzbläsern (nur gesellt sich zu den zwei grossen Flöten noch eine kleine Flöte), vier Hörnern, zwei Trompeten, drei Posaunen, Pauken und Streichquintett vor. Von dem Übermass der „Modernsten“ ist also keine Rede. Und doch — wie voll einerseits klingt dieses Orchester und wie individuell und charaktervoll sind andererseits die einzelnen Instrumente behandelt! Noch mehr als bei Nicodés Jugendarbeit „Maria Stuart“ gewinnt man bei diesem seinen zweiten Orchesterwerk die Überzeugung, einem geborenen Herrscher über den Verein der Instrumente, wie er sich im Orchester darstellt, gegenüber zu stehen. In einer Vorbemerkung sagt der Komponist über Entstehung und Inhalt seines Werkes folgendes: „Die musikalische Anregung zu dieser Komposition verdanke ich dem berühmten Hennebergischen Bilde. Aus rein musikalischen Gründen sah ich jedoch von einer Konformität der Auffassung ab und erlaubte mir, für mich als Komponist eine eigene, freiere in Anspruch zu nehmen“. Damit gibt Nicodé zugleich eine authentische Äusserung über seine Stellung zur „Programm-musik“, die jeder Unbefangene als eine das Richtige treffende anerkennen wird. Sich von seinem dichterischen Vorwürfe „anregen“ lassen, dann aber nach „musikalischen Rücksichten“ ausgestalten, das ist das Verfahren, das auch den Komponisten von „Programm-musik“ allein befähigt, lebensvolle Werke hervorzubringen, während das ängstliche Anklammern an jede kleine Einzelheit

eines poetischen Vorganges und der Versuch ihrer Übertragung in Töne, was so oft als „Programm Musik“ in die Welt geschickt wird, an der Unfähigkeit der Musik, zu „schildern“, notgedrungen Schiffbruch erleiden muss! — Doch zurück zu Nicodés „Jagd nach dem Glück“! Das Werk ist der Hauptsache nach ein hastig bewegtes Scherzo in Gmoll, $\frac{2}{4}$ -Takt, dem eine ziemlich breite, pathetische Einleitung vorangeht. Kurz vor dem Schluss, als die hastige Bewegung im Scherzo zu Tode ermattet in ein Nichts vergehen zu wollen scheint, klingt es ganz leise wieder an die Einleitung an, deren Hauptmotiv in Horn und Violoncello zu den gedämpften Triolen-Harmonien einiger ersten Violinen sich geltend zu machen bestrebt. Daraus scheint die Bewegung des Scherzos neue Kraft gewonnen zu haben, die nun wieder zuerst Pianissimo einsetzt, um endlich mit ein paar Fortissimoschlägen das Ganze zum Abschluss zu bringen. Für mein Gefühl ist diese Wiederanknüpfung an die Einleitungstakte der wirksamste Moment der geistvollen Komposition, mit der insbesondere die Bläser eines guten Orchesters Triumphe feiern können.

Ich möchte von hier an das Verfahren, rein chronologisch die einzelnen Nicodéschen Werke zu betrachten, aufgeben und statt dessen dieselben nach Gattungen geordnet zusammenfassen. Da sind dann zunächst noch eine Reihe Klavierkompositionen zu erwähnen, und zwar sowohl zu zwei wie zu vier Händen. Zwei Hefte Etüden mögen den Reigen eröffnen. op. 12 vereinigt deren zwei, op. 21 deren drei miteinander. Interessant für den Komponisten, weil sie auch auf seine Eigenschaften und Liebhabereien als Pianist ein gewisses Licht wirft, ist gleich die erste von diesen Etüden, in cismoll, op. 12 No. 1. Sie gilt u. a. dem technischen Zwecke, schnelle Tonwiederholungen auf einer Taste zu üben; ich erinnere mich noch von meinen Klavierstunden bei Nicodé her, dass das stets eine seiner Lieblingsdisziplinen war. Op. 11 No. 2 ist eine glänzende Oktavenetüde, die auch, gleich ihrer Mitschwester als Musikstück unbestreitbaren Wert besitzt. An Umfang und Inhalt bedeutender sind aber die drei Etüden op. 21. Sie sind dem jetzt verstorbenen Musikdirektor Adolf Blassmann, einem Kollegen Nicodés

während seiner Lehrtätigkeit am Dresdner Konservatorium und zugleich einem ebenso tüchtigen Pianisten wie Lehrer seines Instruments, gewidmet. Die erste kann sowohl in „reellen“ wie in sogenannten „blinden“ Oktaven gespielt werden und gilt im letzteren Falle wieder als Übung der Tonwiederholungen auf einer Taste. Der schön empfundene langsame Mittelsatz kontrastiert sehr wirksam gegen die tarantella-artige lebhafte Bewegung des Anfangs- und Schlussteiles. No. 2 kultiviert in musikalisch anziehendster Weise gebundene Intervallfolgen vornehmlich in der rechten Hand, während die linke meistens melodische Gegenstimmen auszuführen hat. Ganz der Pflege von Nicodés Spezialität der Tonwiederholungen (des Fingerwechsels) auf einer Taste ist die dritte Etüde gewidmet. Übrigens nebenbei ein famoses Vorspielstück, mit dem ein gewandter Pianist sich auch auf dem Konzertpodium Lorbeeren erringen könnte! — Die Italienischen Volkstänze und Lieder für Pianoforte zu zwei Händen op. 13 haben den grossen Vorzug, „echt“ zu klingen. Und doch sind es, so viel ich weiss, Originale und nicht etwa Bearbeitungen. Das Heft enthält vier Nummern: Tarantelle, Canzonette, Barcarolle und Saltarello, die dank ihres oben genannten Vorzuges und des ausgezeichneten Klaviersatzes populär zu werden verdienten. — In seinem op. 18 versucht sich Nicodé zum ersten Male in der später, namentlich in seiner Gloria-Symphonie, ausgiebig von ihm verwendeten Variationenform. Über ein Originalthema in Des dur hat er elf Variationen und eine Fuge geschrieben und das Werk „Anton Rubinstein verehrungsvoll zugeeignet“. Es ist die von Beethoven im eigentlichen Wortsinne geschaffene, zuletzt von Brahms mit besonderer Vorliebe gepflegte Form der „Charaktervariation“, deren sich der Komponist bedient, und in der er ebenso durch kunstreichen Satz wie durch schönes Empfinden Ausgezeichnetes bietet. — Auch eine Klaviersonate hat Nicodé geschrieben und als op. 19 veröffentlicht. Sie steht in F moll, und ihre vier Sätze, ein leidenschaftliches Allegro affettuoso, ein weihevolltes Adagio, ein fest rhythmisiertes Menuett und ein erregt dahin stürmendes Finale-Rondo, weisen

die herkömmlichen Formen auf. Es dürfte hier die rechte Gelegenheit sein, darauf hinzuweisen, dass Nicodé in seinem künstlerischen Schaffen überhaupt nichts weniger als umstürzlerische Ziele verfolgt. Überall, auch in seiner durch die Grösse und Weite ihrer Konzeption alles bisher Dagewesene übertreffenden Gloria-Symphonie, fusst er sicher und mit Bewusstsein auf dem Boden des uns von den Meistern Überkommenen, den er nie unter den Füßen verliert. Das und sein ausgezeichnetes Können ermöglicht es ihm, immer klar und verständlich zu bleiben und doch innerhalb der selbstgezogenen Schranken seine künstlerische Individualität sich frei ausleben zu lassen. Wie seine Formengebung wird man seine Melodik und Harmonik daher stets reich und eindrucksvoll, aber nie ziellos ins Ungemessene hinaus schweifend finden. So hat, um das Gesagte an einem Beispiel zu begründen, jeder Satz seiner Klaviersonate eine deutlich ausgeprägte Haupttonart, aus der es erst, wenn das in ihr zu Sagende erschöpft ist, zielbewusst und ohne viel unnötige Umschweife in die neue Tonart hinübergeht. So stehen alle Teile in sich und unter sich im schön ausgeglichenen Verhältnis, so sind die prägnant hingestellten Themen logisch aus sich selbst entwickelt und in Beziehung zueinander gebracht. — Die folgende Klavierkomposition ist ein Zyklus von zehn „Poesien“ unter dem Gesamttitel „Ein Liebesleben“ op. 22. Aus den Überschriften der einzelnen, meist kurzen Stücke kombiniert man sich unschwer die alltägliche und doch immer wieder das Interesse fesselnde Geschichte von Liebeslust und Liebesleid. Die Musik gibt die verschiedenen Stimmungen gut wieder, ist aber nicht ganz frei von Anklängen an Schumann. Ein für mein Empfinden besonders feines Stück ist die Schlussnummer „Traum und Erwachen“ mit ihren bezeichnenden Reminiszenzen an No. 4 („Glücklich“) und No. 7 („Verlust“). — Von den drei noch zu erwähnenden vierhändigen Nicodéschen Klavierheften ist das (bei Bote & Bock in Berlin erschienene) „Scherzo fantastique“ op. 16 vielleicht das eigenartigste, und zwar sowohl im Hinblick auf die Melodik, als auf die Harmonik und Rhythmik, die dem phantastischen Element in der Musik aufs beste

zu seinem Rechte verhelfen. — „Eine Ballszene“ op. 26 ist ein schwungvoller aber vornehmer Salonwalzer; „Walzer und Burleske“ für Klavier zu zwei Händen nennt sich op. 28; die „Bilder aus dem Süden“ op. 29 endlich bieten Tänze und Szenen aus Spanien und Südfrankreich von packender Echtheit und Anschaulichkeit.

Die Gattung der „Kammermusik“ ist durch Nicodé nur um zwei Werke, die beiden Sonaten für Piano-forte und Violoncello op. 23 (in Hmoll) und op. 25 (in Gdur), vermehrt worden. Aber diese Vermehrung bedeutet eine entschiedene Bereicherung, denn beide Sonaten wiegen schwer. Ich gestehe, für die Hmoll-Sonate eine besondere Vorliebe zu haben, ihres zweiten (Andante-)Satzes wegen, der ein geradezu entzückendes Hauptthema mit schön kontrastierendem Alternativ ganz prächtig durchführt. Dagegen ist die „Friedrich Grützmaker in hoher Verehrung“ zugeeignete Gdur-Sonate in ihrer umfassenderen Anlage und weit ausholenden Konzeption als Ganzes wohl noch bedeutender als ihre Vorgängerin. Angesichts solcher Beschaffenheit, angesichts auch der ebenso fesselnden wie dankbaren Aufgaben, die hier jedem der beiden Spieler gestellt sind, begreift man es eigentlich nicht recht, warum diese Sonaten so verhältnismässig selten auf den Konzertprogrammen erscheinen. Die Violoncellisten beklagen nicht mit Unrecht die relative Dürftigkeit ihrer Literatur; da sollten sie Werke wie diese nicht ferner unbeachtet lassen!

Nicodés Beiträge zu der von den modernen Komponisten mit solcher Vorliebe gepflegten Literatur des Liedes sind ebenfalls nur gering an Umfang. Sie beschränken sich auf Drei Lieder op. 15 und den acht Gesänge umfassenden Zyklus „Dem Andenken an Amarantha“ op. 30. Auch diese Lieder verdienen seitens unserer Konzertsänger mehr Beobachtung, als ihnen bisher zuteil geworden; schon deshalb, weil in ihnen die Singstimme wirklich Hauptsache ist und nicht, wie bei so vielen modernen Liedern, nur neben der überreich ausgestatteten Klavierpartie so quasi mitlaufen darf. Dabei behandelt Nicodé aber auch die Klavierstimme keineswegs als eine quantité négligeable.

Überall stützt und ergänzt sie den Gesang in der ausgiebigsten Weise. Wo es nottut, tritt sie auch wohl auf Augenblicke einmal in den Vordergrund, jedoch nie wird sich das Verhältniss zwischen beiden zu jenem unnatürlichen verkehren, das dem Begleitungsinstrument alles, der Singstimme nichts zu sagen überlässt. Wie in all seinen Werken, so ist Nicodé auch in diesen Liedern stets der fein empfindende und gestaltende, den Ausdruck trefflich meisternde und von innen heraus schaffende Musiker. Als ehrlicher Beurtheiler kann ich zwar nicht verschweigen, dass mich ein paar kleine Verstösse gegen die ganz richtige Deklamation gestört haben, darf aber hinzufügen, dass das Missvergnügen darüber doch nur ein rasch vorübergehendes gewesen ist.

Den Liedern mit Klavierbegleitung gesellt sich der Hymnus „Erbarmen“ für Alt oder Mezzosopran mit Begleitung des Orchesters oder des Klaviers oder der Orgel op. 33 bei. Das zu Grunde liegende Gedicht von Matthisson ist ein Lobgesang auf den Allmächtigen im Stile Klopstocks. Nicodé hat dazu eine weihevolle, klangschöne Musik geschrieben mit schönen Steigerungen, namentlich gegen den Schluss hin, die eine eindringliche Wirkung der Komposition verbürgen. — Ein Schritt weiter, vom Sologesang mit Orchester zum Chor mit Orchester, und wir stehen dem nächst der Gloria-Symphonie wohl bedeutendsten Werke des Komponisten, seiner Symphonie-Ode „Das Meer“ für Männerchor, Mezzosopran- oder Tenorsolo und Orchester op. 31, gegenüber. Bezeichnend im Lebenswerk Nicodés ist die Symphonie-Ode zunächst durch die grössere Inanspruchnahme der Darstellungsmittel. Zu dem Orchester, in das neben je zwei Holzbläsern (aber drei Flöten) und vier Hörnern, Kontrafagott, drei Trompeten, vier Tenorbassposaunen, die aus Wagners „Nibelungen“ bekannten Tenor- und Basstuben (je zwei), Kontrabass-tuba, 4 Pauken, Triangel, Becken, grosse Trommel, Tam-tam, Glockenspiel, zwei Harfen, Orgel und stark besetztes Streichquintett einbezogen sind, tritt ein Männerchor von mindestens einhundertachtzig Sängern, von denen ein Drittel einmal unsichtbar in einem Nebenraum zu singen hat. Dieser gegen früher veränderten

Äusserlichkeit steht aber das viel wichtigere innere Moment zur Seite, dass die in den älteren Werken Nicodés mehrfach zu bemerkende Abhängigkeit von Schumann hier vollständig geschwunden ist. Selbstverständlich hat die stärkere Orchesterbesetzung auch auf die Instrumentierung eingewirkt — — kurz und gut, man hat allen Anlass, von der Komposition dieser Symphonie-Ode an eine neue Schaffensperiode Nicodés zu rechnen, diejenige ganz reifer, durchaus selbständig gestaltender Meisterschaft. Diese Meisterschaft tritt hier sehr überraschend in der Behandlung des Chores zutage. „Das Meer“ ist das erste Werk Nicodés, in dem überhaupt ein Chor verwendet worden ist. Und doch steht dieser Chor nicht nur mit solcher Sicherheit da, als wenn der Komponist nie etwas anderes als Chorwerke geschrieben hätte, sondern es sind auch so absolut neue Wirkungen, es ist eine so ganz eigene Behandlungsweise der Chorstimmen darin, dass man für das Können, das so etwas zustande brachte, für die geradezu erstaunliche Anpassungsfähigkeit, die sich mit Sicherheit in einer ganz ungewohnten Gattung zu rechtfindet, ehrliche Bewunderung hegen darf. Die von jeher grosse Gewandtheit Nicodés in der Behandlung des Orchesters erscheint im „Meer“ zur „Virtuosität“ gesteigert. Macht sie sich naturgemäss in den beiden reinen Orchestersätzen unter den sieben Abteilungen des Werkes, in No. 1 („Das Meer“) und besonders in No. 4 („Meeresleuchten“) am hervorragendsten bemerkbar, so tritt sie auch in dem Zusammenwirken mit den Singstimmen überall deutlich in die Erscheinung. Das Werk selbst gehört wohl mit zu den meist aufgeführten des Komponisten; ich kann mir ein Eingehen auf Einzelheiten aber auch um deswegen umso eher ersparen, als über die besondere Stellung dieser Komposition unter den Nicodéschen Schöpfungen überhaupt oben das Nötige ja gesagt ist. —

Eine Anzahl reiner Orchesterkompositionen, die der Hauptschöpfung des Komponisten, seiner Gloria-Symphonie, vorangingen, muss ich wegen Raummangels etwas summarisch behandeln. Auf die schon früher erwähnten folgt zunächst eine Henri Petri gewidmete stimmungsvolle Romanze für Violine mit Orchester-

begleitung op. 14, sodann eine Symphonische Suite (Hmoll) in vier Sätzen für kleines Orchester, op. 17. Die vier Sätze heissen „Präludium“, „Scherzo“, „Thema mit Variationen (den Manen Beethovens)“ und „Rondo“, die Besetzung beschränkt sich durchgehends auf Streichquintett, je zwei Holzbläser, Hörner und Pauken; nur im Scherzo treten noch zwei Trompeten hinzu. Das im anmutigen Serenadenstil gehaltene Werk zeigt alle Vorzüge von Nicodés Satzkunst und Gestaltungsvermögen. — Der glänzend instrumentierte, schwungvolle „Jubiläumsmarsch“ op. 20 (für das Jubiläum seines Lehrers Theodor Kullak komponiert) ist eine Gelegenheitsarbeit ohne die Mängel einer solchen. Die „Faschingsbilder“ op. 24 atmen Geist und Humor, und ihre vier Sätze „Maskenzug“, „Liebesgeständnis“, „Seltsamer Traum“ und „Humoreske“ erfreuen als feine Unterhaltungsmusik. — Als eine der bemerkenswertesten Schöpfungen Nicodés sind sodann die „Symphonischen Variationen“ (Cmoll) für grosses Orchester op. 27 zu nennen. Auch dieses Werk hat seinerzeit, gleich der Symphonie-Ode „Das Meer“ einen wahren Siegeszug durch die Konzertsäle unternommen. Und man muss hinzufügen, dass die ihm überall gezollte warme Anerkennung durchaus verdient war. Dem Werke, dessen „grosses“ Orchester aber nur die übliche Streicher- und Bläserbesetzung mit vier Hörnern, zwei Trompeten, Pauken und Becken aufweist, liegt die Idee zu Grunde, mittelst einer Folge von Variationen über ein eigenes Thema ein Abbild der viersätzigen Symphonieform zu gewähren. Dem Thema selbst geht ein gewichtiges Präludium voraus; in der Gemeinsamkeit der ersten sieben Variationen hätte man den ersten Symphoniesatz, in den Variationen 8 bis 10 das Adagio, in der elften und zwölften Variation das Scherzo zu erkennen, während das nach Variation 12 einsetzende, breit ausgeführte Variationen-Finale dem Symphonie-Finale entsprechen würde. Es ist ohne weiteres zuzugeben, dass die Beschaffenheit der genannten Variationengruppen den entsprechenden Symphoniesätzen durchaus gemäss ist. Das ganze kann der herkömmlichen Symphonie gegenüber die Einheitlichkeit des musikalischen Aufbaues als Vorzug geltend machen, während die

Kunst des Komponisten, bei aller Einheitlichkeit mannigfaltig in seinen Entwicklungen der einzelnen Variationen und Variationengruppen aus dem Thema zu sein, sehr glücklich die etwa drohende Einförmigkeit zu vermeiden weiss. Als durch Inhalt und Ausführung gleich wertvoller Kunstleistung ist Nicodés Symphonischen Variationen dauernde Bedeutung sicher. — Noch kurz seien die beiden reizvollen Stücke für Streichorchester, zwei Hoboen und zwei Hörner op. 32 genannt. Sie heissen „Ein Märchen“ und „Auf dem Lande“.

„Gloria! Ein Sturm- und Sonnenlied“, Symphonie in einem Satze für grosses Orchester, Orgel und (Schluss-)Chor op. 34 ist bis jetzt Nicodés letztes und — wie bereits erwähnt — anspruchsvollstes, umfangreiches — und auch wohl bedeutendstes Werk. Im Orchester verlangt der Komponist folgende Besetzung: 16 erste, 16 zweite Violinen, 12 Bratschen, 12 Violoncelle, 8 Kontrabässe, 3 grosse Flöten, 3 kleine Flöten, 3 Oboen (inklusive Englisch Horn), 3 Klarinetten (inklusive Bassklarinette), 2 Fagotte und Kontrafagott, 12 Hörner (6 davon meist hinter der Szene), 6 Trompeten (3 davon meist hinter der Szene), 3 Posaunen und Tuba, 4 Pauken, 5 kleine Trommeln (3 davon hinter der Szene), 2 grosse Trommeln (1 davon hinter der Szene), 3 Paare Becken (1 Paar hinter der Szene), Triangel, Glockenspiel, Xylophon, 2 Tambourins, 6 Doppelpaare Kastagnetten, Tamtam, 8 grosse Glocken, 2 Harfen, 12 abgestimmte Trillerpfeifen und ausserdem Orgel. Dazu kommt im Schlussteil des Werkes ein gemischter Chor mit Altsolo (Knabenstimme). Das ganze Werk zerfällt in sechs Hauptabschnitte, die hintereinander ohne Pause gespielt werden und so die im Titel erwähnte Einsätzigkeit ergeben. Um eine weitere Verbreitung zu ermöglichen, hat der Komponist aber die einzelnen Abschnitte mit besonderen Anfängen und Schlüssen versehen, die für Einzelaufführungen dieser Abschnitte benützt werden sollen. Die sechs Abschnitte heissen: 1. „Vorverkündung“, „Von Werdelust und tausend Zielen“. 2. „Durchs Feuer“ (1. Scherzo), „Durch die Schmiede“ (2. Scherzo). 3. „Ein Sonnentag des Glücks“ mit den Unterabteilungen „Morgengrauen“, „Des Hirten Lied und das Gloria der grossen Frühmesse im Walde“,

„Der Sonnentag“, „Die Botschaft aus den Wipfeln und der Lockruf vom Berge“, „Das Hohnlachen, ein Mondfest im Teich“. 4. „Die stillste Stunde“ mit den Unterabteilungen „Im Schweigen der Nacht“, „Das Flammenzeichen und der Notschrei“, „Das Gelübde“. 5. „Um das Höchste“ mit den Unterabteilungen „Ein Werbeberuf“, „Gesammelt um die Fahne“, „In hoc signo vinces!“, „Gegen Felsen“, „Umsonst!“, „Das Fatum spricht“, „Der Abschied von den Getreuen“. 6. „Der neue Morgen“ mit den Unterabteilungen „Vor dem Erwachen“, „So tönte es mir doch einst!“, „Zum Hirten auf den Berg!“, „Höhenfrieden nach Feierabend“, „Gloria!“, „Ausklang: — Weiter tobt's und immer weiter im Tale — um den Felsen!“ In der Summe dieser Überschriften spricht sich naturgemäss ein „Programm“ aus, das dem Werke zu Grunde liegt und dessen Fortgang und Entwicklung beeinflusst. Nach einer direkten Mitteilung des Komponisten an mich lautet dieses „Programm“ in kurzen, klaren Worten: „Ein Streiter um seine Ideale sieht sich durch die Welt der brutalen Wirklichkeit überwunden und findet sein wahres Glück im Höhenfrieden auf dem Berge angesichts der nie trügenden Natur.“ Das Ganze ist also ein „Lebensschicksal“ und — wie der Komponist ausdrücklich hinzufügt — „generell zu fassen“. Man kann den letzten Worten in bezug auf die Stellung, in die der unvoreingenommene Hörer dem Werke gegenübertritt oder treten soll, unbedingt zustimmen und wird doch, angesichts der oben mitgeteilten Lebensschicksale Nicodés, seiner Tätigkeit als künstlerischer Leiter der Dresdner Nicodé-Konzerte und seiner endlichen Weltflucht nach Langebrück, wo unmittelbar darauf die Gloria-Symphonie konzipiert wurde und entstanden ist, der Meinung sein, dass sehr viel Persönliches seinen künstlerischen Niederschlag in dieser Musik gefunden hat. Diese Meinung wird unter anderen durch die Tatsache bestärkt, dass das Motiv des „Gloria in excelsis Deo“ aus Beethovens „Missa solemnis“, jenem Werke, welches den Schlussstein der verflochtenen „Nicodé-Konzerte“ bildete, in der Komposition, die nach ihm ja sogar benannt ist, ziemlich eingehend verwendet worden ist. Immerhin hat das mit der Sym-

phonie selbst und ihrer künstlerischen Bedeutung nichts zu tun. Diese künstlerische Bedeutung möchte ich nun auch meinen Lesern gern klar machen. Wie ist das aber bei einem musikalischen Werke zu erreichen, ohne zum mindesten einige seiner Hauptthemen anzuführen? Und gerade das ist mir an dieser Stelle untersagt! Ich kann mich daher nur auf einige ganz allgemeine Andeutungen beschränken. Zunächst sei auf das verwiesen, was oben einmal über Nicodés Stellung zur „Programmmusik“ gesagt wurde, und was auch für diese Symphonie zutrifft: nämlich, dass er die Ausgestaltung des Programms nur von „musikalischen“ Rücksichten abhängig macht. Freilich, ein paar Ausnahmen von dieser Regel finden sich doch in der Symphonie, so das mit Hilfe von Trillerpfeifen sehr realistisch nachgeahmte Vogelkonzert im Walde und das nicht minder realistische Froschgelage im dritten Abschnitt, von denen ersteres später sogar noch einmal wiederkehrt. Als Kontrastwirkungen haben gewiss auch diese aus dem Rahmen der Musik herausfallenden Episoden ihre Berechtigung. Wer trotzdem Anstoss daran nimmt, hat aber reichlich Gelegenheit, sich durch die Fülle schönster und hochbedeutender Musik, die in den übrigen Teilen des Werkes angehäuft ist, dafür schadlos zu halten. Wie charakteristisch und zum Teil welche Musterstücke aussergewöhnlichen Könnens sind die Variationen des ersten Abschnittes, wie wohligh bewegt sich der Komponist in den beiden Scherzi des zweiten Abschnittes, und welch wirksamer Gegensatz voll ist der dritte Abschnitt! Zu den schönsten und stimmungsvollsten Episoden des Ganzen gehört meines Erachtens der Cismoll-Satz „Im Schweigen der Nacht“ im vierten Abschnitt. Als ein grossartiges Beispiel geradezu dramatischen Ausdrucks in der symphonischen Musik darf der fünfte Abschnitt, in dem der „Kampf um das Höchste“ sich abspielt, genannt werden. Und endlich der sechste Abschnitt mit seinen anfänglichen Rückerinnerungen und dem sich anschliessenden so ungemein wirksamen Einsatz der Knabenstimme mit den Worten „Dir winket das Wonneland, das Land reinsten Heils“, während der Chor fortfährt „Dämmernd erfüllt sich neu Kreislaufes ew'ger Gang; nachtdunkle Stille

weicht hellem Erblüh'n: Tag hebt an!“ Es ist wie gesagt schwer, wo nicht unmöglich, dem Leser mit derartigen allgemeinen Andeutungen den rechten Begriff von der Sache zu geben. Hoffentlich ist aber die Zeit nicht mehr fern, wo das Werk durch Aufführungen überall dort, wo die Mittel dazu zur Verfügung stehen, für sich selbst sprechen kann. Rätsel zu lösen gibt es dem Hörer nicht auf; der Wille des Komponisten kommt überall klar und verständlich zum Ausdruck. Dass das auch mit der glühenden Farbenpracht, die dem modernen Orchester entblüht, geschieht, das bedarf angesichts des über Nicodés hervorragende Instrumentierungskunst schon früher Gesagten keines besonderen Hinweises mehr.



Phot. Osc. Rothe, Dresden.

Heinrich Schulz-Beuthen.

Heinrich Schulz-Beuthen

(geb. zu Beuthen [Oberschlesien] am 19. Juni 1838).



Heinrich Schulz-Beuthen

VON

Kurt Mey.

Gar manches Minderwertige und Mittelmässige macht, wie in allen Künsten so besonders auch in der Musik, erfolgreich und von grossem Geschrei begleitet seinen Weg durch die Welt und bringt Ruhm und Ehren, ja wohl auch Reichtum ein. Es drängt das Gute in den Hintergrund, ja verdrängt es unter Umständen auf lange Zeit von der Bildfläche und schafft dadurch dem echten und berufenen Künstler Kränkung und Zurücksetzung, macht ihn vielleicht sogar arm. Zwar bricht sich das Gute immer schliesslich Bahn; aber sein Schöpfer hat ausser eben der Schöpferfreude oft persönlich nichts mehr davon. Selten aber kommt es wohl vor, dass ein hervorragender und gottbegnadeter Künstler und Komponist so von Missgeschick verfolgt wird und mit seinen Schöpfungen so selten und dann oft so ungenügend an das Tagelicht treten durfte wie der, dem wir verehrungsvoll diese kleine Abhandlung widmen: Heinrich Schulz-Beuthen. Selbst in neueren Musikgeschichten, die sich doch in letzter Zeit meist durch grosse Wissenschaftlichkeit und Gründlichkeit auszeichnen, ist sein Name oft nicht einmal genannt, so nicht nur nicht in Karl Grunskys „Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts“, sondern auch in Hans Merians gleichnamigem, jedoch grösserem, illustriertem Werke. Der Komponist mag insofern mit die Schuld an diesem Übelstande tragen, als er meist ganz in seinem Schaffen aufgegangen ist und sich um die übrige Welt wenig oder gar nicht gekümmert hat, so mindestens nicht immer hartnäckig

genug um die Aufführung und um die Drucklegung seiner Kompositionen. Noch ist es nicht zu spät dazu, das Versäumte nachzuholen; und dazu anzuregen soll ein Hauptzweck der vorliegenden Ausführungen sein.

Schulz-Beuthen zählt nicht zu den Jüngsten; vielmehr ist er ungefähr ein Zeitgenosse Hans von Bülows und Peter Cornelius', zu denen er theils in künstlerischen, theils in freundschaftlichen Beziehungen stand. Unser Meister ist am 19. Juni 1838 in Beuthen in Oberschlesien geboren. Sein Vater war Apotheker und liebte gleich der Mutter die Musik sehr; beide übten sie auch selbst aus, so dass das Kind von früher Jugend ab starke musikalische Anregungen erhielt und bald selbst, wenn auch meist nach eigener Anleitung, das Klavierspiel pflegte und gute, klassische Musik liebte. Auch andre künstlerische Veranlagung offenbarte er bald. So besass er einen ausgeprägten Farbensinn und Talent zum Zeichnen. Aber er sollte kein Künstler werden, sondern Bergingenieur. Deshalb musste er zunächst das Gymnasium besuchen. Die reichhaltige Bibliothek seines Vaters benutzte er dabei ausserdem, um seine wissenschaftliche und kulturelle Bildung zu vervollkommen; insbesondere zogen ihn die guten alten Schriftsteller der Griechen und Römer an, die ihm in guten deutschen Übersetzungen vorlagen und von deren Werken er noch heute oft und mit Begeisterung spricht. Nach Absolvierung des Gymnasiums musste er zunächst in Königshütte praktisch arbeiten und bezog dann die heimische Universität Breslau. Aber er hatte dabei seine Lieblingskunst, die Musik, nicht nur weiter gepflegt und sich in ihr technisch vervollkommenet; sondern er hatte sich auch fleissig als Klavier- und Liederkomponist geübt, ja sogar Ouvertüren für Orchester geschrieben. Sein Schicksal entschied sich aber gelegentlich des Breslauer Universitätsjubiläums. Bei diesem wurde nämlich ein von ihm komponiertes Festspiel „Fridolin“ (ein Singspiel) mit so grossem Erfolge aufgeführt, dass ihm selbst seine Lehrer und Professoren rieten, sich ganz der Musik zu widmen. Schon vorher hatte Musikdirektor Schön in Breslau Kompositionen des Jünglings unter Beifall aufgeführt, so dass sich dieser

wirklich zum Berufswechsel entschied und 1862 in das damals berühmte Leipziger Konservatorium für Musik eintrat, wo er Schüler Moritz Hauptmanns, E. F. Richters, Moscheles' und Karl Riedels wurde und später bedeutsame Männer wie Edward Grieg, Joh. Svendsen und August Wilhelmj zu seinen Mitschülern zählte. Der junge Künstler entwickelte sich hier in jeder Weise so gut, dass nicht nur Hauptmann bisweilen Fugen von ihm als Musterbeispiele gebrauchte, sondern dass Franz Liszt sogar einen Psalm von ihm auf einer Tonkünstlerversammlung aufführen liess, wie noch näher zu besprechen sein wird. Übrigens brachte ihm diese ausserordentliche Ehrung auch die ersten künstlerischen Feindschaften. Denn die damals weit die Mehrzahl bildenden Feinde und Neider Liszts wichen ihm nun, als einem von der geächteten neuen Kunst aus, während die übrigen, die sich weder für noch gegen das Neue zu entscheiden wagten, ihn mit miss-trauischen Blicken betrachteten. Doch all dies wurde reichlich durch die Freundschaft Liszts aufgewogen, die er sich gewann und die ihm der edle Altmeister bis zu seinem Tode bewahrte. So wurde Schulz-Beuthen ein Neudeutscher!

Auch für die hauptsächlich die dramatische Musik und das musikalische Drama betreffenden genialen und kühnen Neuerungen Richard Wagners wurde der jugendliche Enthusiast gewonnen und trat für die Werke und für die Theorien dieser, damals bekanntlich noch auf das heftigste befehdeten neuen Kunst lebhaft und mutig ein, so besonders in der damals noch von dem treuen Franz Brendel redigierten „Neuen Zeitschrift für Musik“. Nach Vollendung seiner Studien zog Schulz-Beuthen 1866 nach Zürich, wo er bis 1880 blieb. War auch die höchste, hauptsächlich durch die Revolutionen der vierziger Jahre hervorgerufene und durch die gleichzeitige dauernde Anwesenheit vieler hervorragender Männer ermöglichte hohe Geistesblüte dieser eigenartigen Schweizer Hauptstadt schon seit Jahren und nicht zum wenigsten durch Wagners Weggang im Verwelken begriffen, so fanden sich doch noch aussergewöhnliche Geister

genug dort, deren Verkehr und Freundschaft den jungen Tonmeister zur höchsten Geistesreife verhalfen; es seien nur Gottfried Keller, Gottfried Kinkel, Konrad Ferdinand Meyer, Johannes Scherr und Gottfried Semper genannt, nicht zuletzt aber die berühmte Familie Wesendonk, in deren prachtvollem Hause der junge Musiker aus und ein ging. Schulz-Beuthen wurde mit dem vortrefflichen Otto Wesendonk so nahe befreundet, dass dieser ihn nicht nur materiell unterstützte, sondern ihn auch auf grössere Ausflüge und kleinere Reisen mitnahm, die meist zu künstlerischen Zwecken, wie z. B. zu Burgstudien, unternommen wurden. Und wie nahe die edle Frau Mathilde Wesendonk ihm stand, kann man daraus ersehen, dass er Gedichte von ihr komponierte, eine ihrer Dichtungen aber sogar zu einer Oper benutzte; und dass diese Freundschaft nie erblich, ist aus der Tatsache erkenntlich, dass sie noch wenige Jahre vor ihrem Tode mit ihm korrespondierte und ihn mit Rat und Tat unterstützte. Übrigens reichen diese Gedichte der Frau Wesendonk weder inhaltlich noch formal an die von Richard Wagner komponierten „Fünf Gedichte“, noch an die von Golther in seinen „Briefen Richard Wagners an Mathilde Wesendonk“ mit geteilten Proben heran, so dass man auf die sehr wahrscheinliche Vermutung kommen muss, dass Wagner diese Schöpfungen seiner Freundin vorher gründlich durchgesehen und redigiert, dabei aber den hohen Zauber seiner eigenen grossen Kunst gleichsam über sie ausgegossen habe. Doch dies nur nebenbei!

Durch seine Offenheit und Ehrlichkeit machte sich Schulz-Beuthen auch in Zürich manche Feinde. So deckte er skandalöse Missstände am Stadttheater auf, wodurch sich namhafte Persönlichkeiten aus der Gesellschaft der Stadt kompromittiert fühlten. Am meisten Neider aber erweckte seine blühende und fruchtbare Kunst. Man fing an, gegen ihn zu intrigieren, die Aufführungen seiner Werke nicht nur in Zürich, sondern überhaupt in der Schweiz, zu hintertreiben und unmöglich zu machen. Da es sich zum Teil um noch lebende, einflussreiche Schweizer Persön-

lichkeiten handelt, sollen die Namen hier verschwiegen werden. Leider aber wirkten diese unschönen Machinationen äusserst schädlich auf die zwar kräftige, aber doch feinnervige Konstitution Schulz-Beuthens ein. Er wurde so schwer nervenkrank, dass er jahrelang seine kunstschöpferische Tätigkeit gänzlich einstellen musste, um einzig seiner Gesundheit und seiner Genesung zu leben. Darauf ging er 1880 nach Dresden, wo er zunächst bis 1893 blieb und eine grosse Anzahl bedeutsamer Werke der verschiedensten Musikgattungen schuf. Ebenso fleissig war er in Wien, wo er von 1893 bis 1895 seinen Wohnsitz aufgeschlagen hatte und wo viele seiner Schöpfungen auch höchst erfolgreiche Aufführungen erlebten. Zu dem ersehnten Ansehen und zu der ihm gebührenden Wertschätzung gelangte er indessen auch dort nicht. Der allmächtige Antiwagnerianer Eduard Hanslick und sein Freund Brahms erblickten einen Gegner in ihm und förderten ihn durchaus nicht (um nicht mehr zu sagen). So war er froh, als er 1895 an das Dresdner Konservatorium berufen wurde. Dort wirkt er, unter stark veränderten künstlerischen Verhältnissen und ohne dass es ihm die rechte Befriedigung brächte, heute noch. Sein Unabhängigkeitssinn, sein Hass gegen alles Unedle und Unrechte, haben ihn auch in Dresden an sehr massgebender Stelle missliebig gemacht. Die Kgl. Kapelle führt seine Werke nicht auf, wodurch sich ihre Leitung eine arge Blösse gibt*); und so muss er sich mit Kräften zweiten, ja sogar bisweilen dritten Ranges begnügen oder auch ganz auf den Genuss verzichten, seine Schöpfungen auch wirklich tönen zu hören. Glücklicherweise hat er, abgesehen von seiner Lehrtätigkeit, sein Auskommen, welches ihm eine sichere, wenn auch nur bescheidene Existenz sichert. Dazu mehrten sich gerade in den letzten Jahren merklich seine aufrichtigen Freunde und Verehrer, welche mit Erfolg bestrebt sind, die Aufführungen seiner zahlreichen Hauptwerke durchzusetzen und ihm wenigstens an der Schwelle des Greisenalters noch Freude zu machen und Genugtuung

*) Dies ist 1908 anders geworden: Schulz-Beuthens III. Symphonie wurde von der Kgl. Hofkapelle aufgeführt.

zu verschaffen. Der Erfolg wird nicht ausbleiben; und viele andre Städte werden dem einmal gegebenen Beispiele folgen!

Es wurde schon gesagt, dass Heinrich Schulz-Beuthen ein äusserst vielseitiger Künstler ist. Er bewährte sich in der Klavier-, Kammer-, Orchesterkomposition und schuf daneben Opern wie Kirchenmusik, Lieder, Melodramen, Männerchöre usw. Es dürfte keinen Zweig der Tonkunst geben, wo er nicht zu Hause wäre! Fragt man nun, zu welcher Schule der Komponist zu zählen sei, so ist es schwer, darauf eine Antwort zu geben! Er ist ebensowenig Nachbeter der Klassiker wie Franz Liszts und Richard Wagners; noch weniger dürften ihn die Schumannianer oder gar die Mendelssohnianer zu den ihrigen rechnen! Zwar hat er von allen seinen grossen Vorgängern Tüchtiges gelernt. Wer ihm nahestand, der weiss, wie er seinen Bach und Händel, seinen Haydn, Mozart und Beethoven, aber auch Schubert und Schumann, und weiter Berlioz, Liszt und Wagner studiert hat und wie gründlich er eines jeden Stil und Eigenart kennt. Er ahmt sie aber nicht nach, weil er selbst Eigenart genug besitzt, um im ernstesten und wahren Sinne „selber Aner“ zu sein, wie Franz Lachner einst mit Witz aber mit Unrecht über sich geurteilt hat. Er besitzt eine bemerkenswerte Originalität, ganz besonders in melodischer Hinsicht, aber auch in rhythmischer, so dass man eigentlich nie sagen kann, er klinge an alte oder neue Meister an. Dabei fliesst seine Melodik stets leicht und natürlich, ohne je banal oder sentimental zu werden. Seine Harmonik verwertet alle Errungenschaften der sogenannten neudeutschen Schule. Aber alles fügt sich bei ihm organisch zum Ganzen zusammen, weil er seine Kunstwerke immer gesetzmässig aufbaut, bei aller Freiheit der Empfindung und der Stimmung und ohne je in Pedanterie oder auch nur Absichtlichkeit zu verfallen. Denn er ist ein grosser Meister der Form, von der einfachen Lied- bis zur gewaltigen Symphonieform. Er versteht ebenso gut Fugen und Kanons zu schreiben, wie er in der Sonaten-, der Rondoform und sämtlichen anderen

Formen der Instrumentalmusik, aber auch der Vokalmusik Bescheid weiss. Sehr streng achtet er auf die Reinheit und Korrektheit des Satzes und auf die Klangsönheit der Harmonisierung und der Instrumentation; und mit besonderer Freude pflegt er hin und wieder auf Einzelheiten in Mozarts Satz und Instrumentation hinzuweisen, aus denen die ausserordentliche Sorge dieses Tonfürsten um eine möglichst ideale Klangsönheit zweifellos zu beobachten ist. Im Lied und im Operngesang befeisst er sich, eine sinngemässe und doch gleichzeitig wohlklingende Deklamation zu erzielen. Besonders gern und oft wirkt er durch tonmalerische Ausschmückung; doch verfällt er dabei nicht ins Äusserliche, ausser wenn dies aus einem bestimmten poetischen oder dramatischen Grunde berechtigt erscheint. Von Wagners musikalisch-dramatischer Theorie hat er nicht nur die Auflösung der einzelnen Opernnummern in ganze Szenen übernommen, sondern auch die Verwendung der Motive oder musikalischen Symbole. Aber diese ist er bestrebt, sich nach symphonischen, nicht nach poetischen Gesetzen weiter zu entwickeln, so dass die Musik nicht so sich in das Drama auflöst wie beim späteren Wagner, sondern mehr parallel der Handlung geht und diese mehr illustriert und erklärt als direkt darstellt und begründet. So scheinen seine musikalisch-dramatischen Schöpfungen ein Mittelglied zwischen der alten Oper und dem Bayreuther Kunstwerk zu sein, ein Mittelglied, welches in der musikhistorischen Entwicklung, die von Weber direkt auf Wagner ging nicht wesentlich und notwendig war, aber doch möglich und nunmehr wirklich und jedenfalls künstlerisch berechtigt und schön. Wir werden auf seine Opern noch zurückzukommen haben! — Um aber nicht als parteiisch und beeinflusst zu erscheinen, seien einige Urtheile hervorragender Musiker und Komponisten über Schulz-Beuthens Fähigkeiten und Leistungen angeführt. Franz Liszt schreibt an ihn selbst am 18. Juni 1869 (vergl. Sammlung der La Maza II No. 88): „Durch die Widmung Ihres 42. und 43. Psalms erweisen Sie mir eine künstlerische Ehre, wofür ich Ihnen aufrichtig dankbar bin. Seit langem gab mir

keine neue Composition so wie die Ihrige den Eindruck des Geisteskräftigen, musikalisch Vollendeten. Noch über dem Ausgezeichneten derselben Gattung steht dies Werk. Es erscheint mir selbst noch mehr gerundet, prägnant, mächtig, als Ihr 29. Psalm, den ich beim ersten Durchlesen rechtmässig als ein hervorragendes Werk anerkannte. Die grandiose Wirkung des 29. Psalms bei der Dessauer Tonkünstler-Versammlung bestätigte meine Voraussage, und ich bin überzeugt, dass, wo immer der 42. und 43. Psalm gehört wird, alle seelenbefähigten Menschen seine erhabene Schönheit empfinden und Ihnen Wertheres als gewöhnlichen Beifall zollen werden. Wortemachen erwarten Sie nicht von mir; ich verstand mich nie darauf, und weniger als je möchte ich es in meinen alten Tagen versuchen. Erlauben Sie mir aber, hochverehrter Herr, Ihnen ganz offen und kurz zu sagen: — Sie dürfen nicht in der Ferne abgeschlossen verweilen, Ihre herrlichen Werke müssen aufgeführt, gedruckt, verbreitet werden. Obschon ich vermöge des faulen und frechen Herumschwatzens zahlreicher Presscoryphäen auf ein Minimum an Einfluss in musikalischen Sachen reduziert werde, hoffe ich doch an ein paar Orten zunächst die Aufführung Ihrer Psalmen zu ermöglichen. Mit aufrichtiger Hochschätzung usw“. Vorher (Rom 1865) hatte Liszt schon an Riedel über Schulz-Beuthens 29. Psalm folgendes geschrieben (der Abdruck erfolgt nach einer Abschrift vom Originalmanuskript): „Ich bin ganz Ihrer Ansicht über die Vortrefflichkeit des 29. Psalmes von Heinrich Schulz-Beuthen. Äusserst wenige Werke dürfen sich mit demselben messen, was das Verdienstliche, Bedeutsame, Meisterhafte und Gelingen des polyphonen Satzes anbetrifft. Darum ist es gleichfalls wünschenswerth und billig, dass Schulz, nebst dem Bewusstsein, ein vorzügliches Werk geschaffen zu haben, auch die Befriedigung einer, auch mehrerer gehörigen Aufführungen erlangt. Für das Programm der nächsten (Dessauer) Tonkünstler-Versammlung ist kein bezeichnenderes, ernstes Chorwerk zu wählen als Schulzs Psalm. Wenn mir noch ein genügender Chor zur Verfügung stände, so würde ich ihn sogleich damit be-

schäftigen. Leider ist hier in Rom an derartige Dinge nicht zu denken, der Gesang [?] verabscheut Proben wie Prügel, und das stille Classizitätsbedürfnis des Publikums ist durch die Produktion eines Moses vollkommen gestillt“. — Müller-Hartung schreibt am 19. März 1869 an Riedel über Schulz-Beuthen: „Gestern hat mir Liszt einen neuen Psalm von Schulz-Beuthen mitgeteilt. Er war entzückt davon und ich gestehe, dass eine Ähnlichkeit mit der Liszt'schen Muse, wie sie aus dieser Composition leuchtet ich hätte bei ihrer sonstigen Selbständigkeit nicht für möglich gehalten. Schulz-Beuthen wird nicht blos, sondern er ist schon ein Hauptpfeiler für die ganze Richtung. Seine Composition ist in ihrer Art gewaltig. Die Steigerung grossartig angelegt — gipfelt in echt dramatischem Ausdruck. Wenn ich ab und zu eine grössere Klarheit — oder besser weitere Ausbreitung in der angeregten Stimmung wünschte, so liegt das vielleicht in meiner noch ab und zu im Alten ruhenden Anschauung. Jedenfalls ist das ein Talent, was alles Ähnliche der Jetztzeit überragt, die Klärung desselben wird nicht ausbleiben. Liszt beauftragte mich speziell, Dir diesen meinen Eindruck mitzutheilen“ (nach einer Abschrift vom Originalmanuskript abgedruckt).

Der Hauptumstand, dass Heinrich Schulz-Beuthen noch bei weitem nicht so bekannt und geehrt ist, wie es ihm bei seiner Begabung und bei seinen Leistungen zukommt, ist darin zu suchen, dass zu wenige seiner Werke im Druck erschienen sind. Möchten diese Zeilen manchen grösseren Verleger dazu ermutigen, grössere Compositionen unseres Meisters herauszugeben: sie werden ganz gewiss keinen Fehlgriiff damit tun; ganz abgesehen davon, dass es ihnen zur Ehre gereichen wird! (Die Verleger, die sich bisher seiner angenommen haben, sollen im folgenden folgendermassen abgekürzt werden: K. = C. F. Kahnt Nachfolger; R.-B. = Rieter-Biedermann; Sch. = Schuberth; R. = Reinecke). Es sollen nun die Compositionen Schulz-Beuthens, die gedruckten und die ungedruckten, möglichst ihrer Entstehungszeit nach genannt und teilweise besprochen werden. Leider war

es nicht möglich, ein vollständiges und lückenloses Verzeichnis davon aufzustellen!

Folgende Kompositionen fallen bereits in die Königshütter und Breslauer Jahre, 1857 bis 1862. Es sind dies 9 Ouvertüren und Klavierstücke, die Schilflieder Lenaus sowie das schon erwähnte Jubiläumssingspiel „Fridolin“, welches die Breslauer Studentenschaft zur Aufführung brachte. Der junge Komponist ist zwar hier eigentlich noch Dilettant oder doch mindestens Autodidakt; es zeigt sich aber doch schon die Klaue des Löwen. Besonders bemerkenswert erscheint dabei, dass der junge Künstler bereits für Orchester schrieb, als er überhaupt noch kein wirklich gutes Orchester gehört hatte. Erhielt er doch erst in Breslau die ersten grossen musikalischen Eindrücke in Konzert und Oper; hörte er doch erst hier klassische Tonwerke zu tönendem Leben erweckt, nicht mehr nur auf stummem Papier! — Während seiner Studienzeit auf dem Konservatorium zu Leipzig schuf er bereits bedeutsame Sachen, wie wir aus dem Zeugnisse Liszts und anderer sahen. Es sind dies der 29. Psalm für drei Chöre, Orgel und Blasinstrumente; der 13. Psalm für gemischten Chor und Orgel und der 125. Psalm für Chor, Soli und Orchester. Ferner komponierte er in dieser Zeit bereits zwei symphonische Dichtungen, nämlich „Wilhelm Tell“ und „Sturmesmythe“. Er versuchte sich also früher in der freieren Form der symphonischen Dichtung, die damals neu war und ebensoviel Aufsehen als Widerspruch erregte, als er Symphonien schuf, die sich ganz oder doch im wesentlichen in den regelmässigen Formen der Klassiker und Romantiker bewegten. Je drei Lieder für Sopran und für Alt (K.) und sechs Fugen für Klavier vervollständigen seine künstlerische Tätigkeit in Leipzig. Aus allen diesen Kompositionen erkennt man, dass Schulz-Beuthen sich von Anfang an der ernsten Musik zuwandte und nicht in alltäglichen und trivialen Tänzen und Märschen laute aber oberflächliche Erfolge zu erlangen suchte. Und so sollte es für immer bleiben! Die erste eigentliche Meisterperiode Schulz-Beuthens reicht von 1866 bis 1880 und fällt in die Zeit, da er

in Zürich sein Heim aufgeschlagen hatte. Obwohl er immer als reiner Musiker schaffte, lässt er sich doch meist von Dichtungen oder auch von Gemälden oder endlich von bemerkenswerten Vorgängen anregen, so dass seine Musik insofern nicht „absolut“ genannt werden kann, als sie Erlebtes und Erdachtes, Geschautes und Erträumtes in Tönen wiedergibt. Der junge Meister war, wie wir wissen, von Jugend auf sehr belesen. Nicht nur in den alten, auch in den neueren Klassikern der Dichtung war er zu Hause. Mit Hektor Berlioz und Richard Wagner teilte er eine grosse Vorliebe für Shakespeare, über den er noch heute gern ebenso geistvoll als anregend zu sprechen pflegt. Besonders das gewaltsam-gewaltige Drama „König Lear“ zog ihn von je mit magischer und unwiderstehlicher Gewalt an. Er schrieb eine szenische Musik dazu, die ihm aber unter den Händen so mächtig anwuchs, dass er — wie wir später sehen werden — sie zu einer grossen Symphonie erweiterte. In Zürich entstanden auch der 42. und 43. Psalm, Liszt gewidmet und von diesem hochgeschätzt; sie sind für gemischten Chor, Bariton solo und Orchester geschrieben (K.). Kleine und grössere Kompositionen verschiedenster Art reihten sich in fruchtbarer Folge an: „Aus goldener Jugendzeit“, für Violine und Klavier (R.-B.); ein vierhändiger Walzer (R.-B.); zwei Hefte „Orientalische Bilder“ (R.-B.); ein „Ungarisches Ständchen“ für Violine und Klavier (oder auch für Klavier zu zwei oder vier Händen allein R.-B.); Stücke in Sonaten- und Stücke in Suitenform (beide bei R.-B.); „Charakteristische Klavierstücke“ (R.-B.) und „Drei Klavierstücke im ernsten Stil“ (R.-B.), sowie das erste Heft der „Negerlieder und -Tänze“ für Klavier (R.-B.). Diese zuletzt genannten, äusserst originellen Kompositionen sind an vielen Orten zur Aufführung gekommen und erfreuen sich noch heute grossen Beifalls, ja man kann sagen, einer echten Popularität im edlen Sinne. Für Streichmusik schrieb er „Abschiedsklänge“ (R.-B.); weiterhin eine „Kindersymphonie“ (R.-B.), die entweder für Klavier zu zwei oder vier Händen mit Kinderinstrumenten, oder für Streich- und

Kinderinstrumente zu haben ist und nicht nur in der Schweiz und in Deutschland, sondern auch in Italien, ja selbst in Amerika zur Aufführung gelangt ist. In Zürich komponierte Schulz-Beuthen auch seine erste Oper „Aschenbrödel“. Er benutzte hierzu wesentlich eine Dichtung von Mathilde Wesendonk und stellte sich daraus selbst einen Text zusammen. Im Interesse der musikalischen Wirkung glaubte er dabei an dem Original immerhin soviel Änderungen vornehmen zu müssen, dass die Verfasserin der Originaldichtung nur mit ihren Initialen auf dem Libretto genannt sein wollte, welcher Wunsch ihr aber nicht erfüllt wurde, indem man ihren Namen doch ganz darauf setzte. Natürlich handelt es sich um das alte deutsche Volksmärchen. Indessen hat dieses derartige Umformungen dabei durchgemacht, dass es zu bedauern ist, dass hier nicht festgestellt werden kann, wieviel dabei auf der Wesendonk und wieviel auf Schulz' Rechnung kommt. So fehlt die eitle, böse Stiefmutter mit dem Zauberspiegel ganz; ihre echten Töchter — hier die Prinzessin Cordula und Hulda — mussten daher der Mutter ganze Bosheit geerbt haben, um diese in der Oper mit zu ersetzen. Dem erlösenden Prinzen ist ein Freund und Begleiter beigelegt. Ferner wirken ein Narr, sechs komische Doktoren, eine Fee als alte Wahrsagerin, ein Nachtwächter und ein Diener, sowie allerhand Nebenpersonal der Chöre wegen mit. Über Schulz-Beuthens musikalisch-dramatische An- und Absichten dabei wurde schon gesprochen. Obwohl das Werk immerhin mehr an die Oper als an das Gesamtdrama erinnert, ist doch die Musik ungemein wirkungsvoll, wovon viele sich hoffentlich bald werden überzeugen können, da Aufführungen des seinerzeit schon in Zürich mehrfach mit grossem Erfolge dargestellten Werkes in Aussicht genommen sind. Ganz entzückend ist z. B. das Linsenlied mit dem Taubengeschwirr gelungen, ebenso der Feenzauber der Silber- und Goldkleider und viele lyrische Szenen. Das letzte Finale besteht aus einer riesenhaften musikalischen Steigerung, deren Wirkung unfehlbar eine sehr grosse sein muss, wenn sie eben auch mehr auf rein musikalischen Gesetzen aufgebaut ist. Die Folterstrafe mit dem

glühenden Pantoffel am Schlusse fällt erfreulicherweise weg. Vielmehr bereuen die bösen Schwestern ihr hässliches Verhalten zu Aschenbrödel, bitten diese — nicht vergebens! — um Verzeihung und versprechen redlich und ernstlich, sich zu bessern. Zum Schlusse erscheinen die Tauben am Seitenfenster des Hochzeitssaales, um sich von ihres Schützlings Glück zu überzeugen; das grosse Schlussensemble wird auf kurze Zeit unterbrochen und macht der Melodie des Linsenliedes Platz, mit welchem Aschenbrödel nochmals ihren Freundinnen dankt — eine schöne musikalische Kontrastwirkung! Darauf brechen alle in Heilrufe auf das junge Paar aus, das als König und Königin ausgerufen wird; und auch die erst so bösen und hässlichen Schwestern stimmen freudig und aufrichtig in den allgemeinen Jubel ein.

Eine Romanze für Violine oder Cello mit Klavierbegleitung folgte (Sch.); eine Orchesterbearbeitung, die Manuskript geblieben, erlebte in Zürich viele Aufführungen. Hier beschritt unser vielseitiger und fleissiger Meister nun aber auch den Weg der grossen Symphonie im klassischen Stile, worin er neben seinen symphonischen Dichtungen und verschiedenen andern charakteristischen Tongemälden sein Höchstes zu leisten berufen war. Er brachte es im ganzen auf neun Symphonien, von denen die neunte nicht vollendet ist (sollte nach Beethoven keine neunte Symphonie mehr glücken, da ja auch Bruckners mit naivem Stolze „dem lieben Gott“ gewidmete neunte Symphonie Fragment geblieben ist?). Schulz-Beuthen widmete seine Erste Symphonie „dem Andenken Haydns“. Man würde sich aber täuschen in der Annahme, dass unser Meister nun etwa mit Haydns kleinem Orchester arbeite oder dass er gar Anklänge an und Motive aus den Symphonien des Altmeisters bringe und verwerte. Diesem ist er vielmehr nur durch die reiche und frische Erfindung, durch die Ungezwungenheit des Aufbaus und die Leichtigkeit der Form und nicht zum wenigsten auch durch seinen naiven und unermüdlichen Humor verwandt. So wollte Schulz mit seiner Widmung wohl nur dem Schöpfer derjenigen Kompositionsart in

der er sich jetzt erstmals versuchte und wo ihm die reichsten Lorbeeren beschieden waren, seinen Dank abstatuten! Diese erste Symphonie erlebte im Züricher Theater gleich drei Aufführungen hintereinander, unter Kapellmeister Kempters Leitung; auch weiterhin ist sie öfters zu Gehör gekommen, besonders in Dresden bei den verschiedensten Gelegenheiten und mit den verschiedensten Dirigenten und Orchestern. Die Zweite Symphonie ist „Frühlingsfeier“ betitelt. Sie entzückt durch den Reiz der vielfach verschlungenen Melodik und den Wohlklang der Harmonien, ebenso wie durch die schöne rhythmische Ordnung bei reicher Abwechslung. Man hört wirklich das Keimen, Wachsen, Blühen und Duften der jungen Natur, das Singen und Jubilieren der Vögel, das Zirpen und Summen der Insekten, das Rauschen der Quellen und des Waldes, das Leuchten der milden Sonne und des heitern Himmels. Es ist eine Pastoral-symphonie, der ebenso genannten von Beethoven so nahe und so wesens-verwandt, und doch auch so gar verschieden wieder von ihr: jedenfalls ein echtes und erstes Meisterwerk! Hatte die erste Symphonie den Weg über verschiedene Schweizerstädte hinaus nach Breslau, Dresden, Leipzig, Neustrelitz, Tilsit, Teplitz usw. gefunden, so erlebte die zweite mehrere Aufführungen in Breslau, Warschau usw. und ist in Dresden im letzten Jahrzehnt wiederholt zu Gehör gelangt.. Einen völlig andern Charakter weist die Dritte Symphonie (in Es dur) auf, wie schon aus ihrer Benennung „Maestosa“ geschlossen werden kann. Sie wurde mehrfach in Dresden aufgeführt. Die Vierte Symphonie ist nach einer Jensenschen Dichtung komponiert und „Schön Elsbeth“ betitelt. Sie behandelt in herzlich einfachen Weisen das alte Märchen von dem armen und einfachen Mädchen, das schliesslich von einem wirklichen Prinzen geheiratet wird. Sie ist volkstümlicher gehalten als die übrigen, ohne von der Höhe der Symphonie jemals herabzu-steigen in die Gefilde des Trivialen und Alltäglichen: ist es ja auch durchaus nichts Gewöhnliches und Alltägliches, was sie uns in einschmeichelnden, bald mutigen bald zarten, bald hoffnungsvollen, bald weh-

mütigen Melodien erzählt! Das Werk ist gleichfalls in Dresden aufgeführt worden. Die Fünfte Symphonie ist „Reformations-Symphonie“ benannt und besteht nur aus einem Satze, der als eine Ehrung Luthers gedacht ist. Sie erlebte ihre Uraufführung auf der Weimarer Tonkünstlerversammlung, unter Direktion von Müller-Hartung. Gewisse Feinde Schulz-Beuthens wollten diese Aufführung hintertreiben und versuchten dies, indem sie bei dem strengen Katholiken Liszt auf den ausgesprochen protestantischen Charakter des Werkes hinwiesen; Liszt aber durchschaute ihre Absicht und wies sie ab mit den Worten: „wir alle können von diesem Luther sehr viel lernen!“ Später kam das Werk auch in Leipzig in der Paulinerkirche zu Gehör. — Schulz-Beuthens Sechste Symphonie ist die schon genannte „König Lear“-Symphonie. Sie verdeutlicht so recht das tragische Schicksal, das bisher leider so vielen Werken ihres Schöpfers beschieden gewesen ist. In den sechziger Jahren bereits komponiert, ist sie erst im Winter 1905/1906 erstmalig und zum zweiten Mal aufgeführt worden; und der Meister konnte der Uraufführung wegen ernstlicher Erkrankung nicht einmal beiwohnen! Das Verdienst, dieses bedeutsame Werk endlich einmal zum Tönen und zur Geltung gebracht zu haben, gebührt dem ausgezeichneten, wenn auch noch nicht weitbekannten Komponisten und Kapellmeister Paul Büttner in Dresden. Die Symphonie schliesst mit einem Männerchor, welcher Cordelia huldigt. Da dieser Chor bei der Uraufführung von dem sozialdemokratischen Dresdner Arbeiterbund aufgeführt wurde, war auch die Kritik nur schwach vertreten, sodass die künstlerische Ruhmestat nicht genug bekannt geworden ist. Nun, getan ist sie darum doch und nicht mehr aus der Welt zu schaffen. Die Symphonie errang einen bedeutsamen Erfolg, was schon daraus ersichtlich ist, dass der ersten gleich die zweite Aufführung folgen musste. Auch dieses hervorragende Werk hat noch eine grosse Zukunft vor sich!

Sehr grosser Beliebtheit erfreut sich in besseren Männergesangsvereinigungen die auf der Altenburger Tonkünstler-Versammlung zuerst aufgeführte Ballade

„Harald“ für Männerchor, Baritonsolo und Orchester (bei Leuckart in Leipzig erschienen), welcher verschiedene andere Männerchöre, auch einzelne Lieder und ein herrlicher, origineller Frauenchor „Die Sonne naht“ folgten. Weiter bekannt und viel gespielt wurde der „Indianische Korntanz“ für Orchester oder Klavier (bei Weiss in Dresden) und der rhythmisch hinreissende „Indianische Krieger-tanz“ (desgleichen). Der Komponist benutzt bei solchen und ähnlichen Sachen nicht etwa Original-melodien, sondern erzeugt die nationale Eigenart von innen heraus, sich in die Situationen solcher Völker hineinversenkend und die so geschaffene eigene Stimmung in Tönen wiedergebend. — Eines der Hauptwerke Schulz-Beuthens aber ist die grosse Alhambra-Sonate (Sch.), die von Liszt nicht nur auf das wärmste empfohlen, sondern wiederholt auch selbst öffentlich gespielt wurde. Sie wurde durch Abbildungen des prächtigen Alhambrabaues, die der Meister noch heute besitzt, angeregt. Der Komponist sagt selbst in dem kurzen Vorwort: „In dargebotener Arbeit wird nun der geneigte Musikfreund keine dieser (altarabischen) Melodien speziell benutzt finden; wohl aber ist das Ganze durchlebt vom Rhythmus und dem Ausdruck altarabischer Stilweise. Dem angemessen gestaltete sich auch eine, dem strengeren Begriff Sonate (hier hauptsächlich auf die Zusammengehörigkeit der verschiedenen Sätze hinweisend) in etwas abweichender Form, in welcher es versucht wurde, die auf uns eindringenden Empfindungen bei einem Besuche der Alhambra musikalisch-charakteristisch zu verkörpern“. Dementsprechend sind die einzelnen Sätze mit folgenden Überschriften bezeichnet: 1. Auf dem Wege zur Alhambra, Allegretto pastorale con tenerezza; 2. Bei der Marienkirche, Prozession, Poco moderato, festivamente, dann Andantino religioso; 3. Eintritt in die Alhambra, Moderato poco und Scherzo; 4. Die Abenceragen, Marciale poco tenuto, dann Fastoso (Kampfspiel), Maestoso e molto pesante, Pomposo; 5. Im Garten Xeneralife, Liebesszene; 6. Nachklänge, Grave tragico; dann Andante malinconio, dann Allegretto pastorale con tenerezza wie zu Anfang, endlich

Brillante, Allegro amoroso und Allegro molto. — Ein Seitenstück zu diesem tongewaltigen und ausserordentlichen Werke ist die „Heroische Sonate“. Sonst wurden in Zürich noch geschaffen Präludium und Fuge für Klavier und ein grossartiges „Symphonisches Konzert für Klavier und Orchester“, welch letztgenannte drei Werke bisher leider Manuskript geblieben sind.

Der fruchtbaren Züricher Periode folgt die nicht minder ergiebige erste Dresdner Periode im Schaffen Heinrich Schulz-Beuthens. Sie währt von 1880 bis 1893. Wir führen die Kompositionen wieder in der Reihenfolge ihrer Entstehung auf. Eine „Ballfest-Episode“ für Klavier oder Orchester. — „Die Toteninsel“, symphonische Dichtung nach Böcklin. Dieses tiefempfundene Werk mit echt in Böcklinblau getauchter Musik gewinnt sich jedem sofort zum Freunde, der es hört; es wurde bisher sehr oft in Dresden, ferner auch in Chemnitz, Meissen und Teplitz aufgeführt, wird aber dereinst ebenso Allgemeingut werden, wie es das berühmte Gemälde schon heute ist. — Es folgt nun eine Oper, „Die Verschollene“ (Manuskript). Die Dichtung dieses zweiaktigen musikalischen Dramas ist von Friedrich Spigl in Wien. Die Handlung ist von geheimnisvollem, aber höchst musikalisch-stimmungsreichem Zauber umwoben, teilweise mit dem Ringzauber in „Euryanthe“ verwandt, doch mehr ins Kirchliche-Mystische übertragen. Die Vorgänge werden überhaupt erst durch ihre musikalische Durchdringung bühnenmöglich und -glaubwürdig; aber Schulz-Beuthen hat eine äusserst treffende Musik dazu geschaffen und vielleicht gerade das in Worten gar nicht Erklärliche, das Überirdisch-Mystische, am besten getroffen. Auch dieses Bühnenwerk ist bisher leider noch nicht aufgeführt worden, obwohl gerade derartige rein romantische, für musikalische Behandlung geradezu geschaffene Stoffe auf dem Operngebiete ebensowenig je veralten werden wie gute Volksmärchen: hoffen wir also auch hier noch auf die Zukunft! Auf diese Oper folgten zwei komische Singspiele „Ohne Mann“ und „Kuriert“ und dann eine sympho-

nische Dichtung für Orchester „Mittelalterliche Volksszene“. — Wie jeden guten Deutschen, so hatte auch unsern Meister von Kindheit an die Nibelungensage stark angezogen, und zwar — wie es ja für die damalige Zeit am nächsten lag — in der dicht umrankten und viel verschlungenen Gestalt des Nibelungenliedes. Schon als kompositorischer Autodidakt hatte Schulz-Beuthen eine wuchtige Krimhilden-Ouvertüre geschrieben. In Zürich war er ernstlich an der Komposition eines Oratoriums „Krimhilde“*) gegangen, welches aber unvollendet liegen blieb. Man muss sich daran erinnern, dass zwischen den beiden Epochen Zürich und Dresden schweren und langen Krankheits- und Leidensjahre unsres Meisters liegen, die in seinem Schaffen einen grossen Stillstand hervorriefen! In Dresden nun vollendete er eine Ouvertüre „Krimhildes Leid und Untergang“, von welcher die erstgenannte Breslauer als der erste, gewaltige Entwurf anzusehen ist. Diese ist öfter zur Aufführung gelangt und ist von echt deutscher Kraft und Grösse. — Ihr folgt eine kurze, düstere Symphonische Dichtung „Am Rabenstein“, also eine Faustszenen. Derartiges liegt der Eigenart des so vielseitigen Komponisten besonders günstig, so dass das Werk äusserst eindrucksvoll und charakteristisch wirkt. Auch ein Requiem für Chor und Orchester schrieb Schulz-Beuthen, welches in der Johanniskirche zu Dresden seine Uraufführung erlebte. Dann kommt aber wieder ein ganz anders geartetes Werk, das Trio „Schäferspiele“, eine merkwürdige Vereinigung von Kammer- und Programmmusik! Es erlebte zahlreiche Aufführungen und erfreute sich erst in Wien und noch heute in Dresden grosser Beliebtheit. Mehr Gelegenheitsmusik ist wohl das Weihnachts-Melodram „Blume Schlummerhold“; unser Meister schrieb hier eine Begleitungsmusik, die der begleiteten, nicht gerade auf höheren Schwingen sich bewegenden Dichtung von Julius Hirschberg bei weitem vorzuziehen ist (das

*) Das Werk soll inzwischen vollendet worden sein und demnächst in Dresden aufgeführt werden.

Stück ist bei Otto Wernthal in Berlin erschienen). Nun aber kommt eine prächtige zweite Folge der urwüchsigen und frischen Negerlieder, sowohl für Orchester als auch für Klavier allein vom Komponisten bearbeitet. Eine in Dresden begonnene Komposition für Orchester „Zigeunerleben“ wurde erst in Wien vollendet. Aus der Dresdner Zeit sind nunmehr nur noch folgende einzelne Sachen zu nennen: „Erinnerungen aus der Jugendzeit“ für Klavier; „Aus goldner Jugendzeit“ für Violine und Klavier; „Des Enkelkindes Schlummerlied“ für eine Singstimme mit Klavierbegleitung oder auch für Klavier allein (bei Reinecke in Leipzig erschienen); endlich zwei Männerchöre: „Därfich's Dirndl liab'n“ (Sch.) und „Das Lied vom alten Thüringer“ (R.) Das Dirndl lied kann man ruhig als einen Schlager, natürlich nur im besten Sinne des Wortes genommen, bezeichnen; denn es ist in einer ganz glücklichen Stunde geschaffen worden, so dass es stets unweigerlich den freudigsten Beifall erregen muss. Es ist durchkomponiert, d. h. jede Strophe hat auch ihre eigene Musik; und immer ist der wundervolle und naive Humor Roseggers darin auf das denkbar trefflichste wiedergespiegelt.

Nur kurz ist die Wiener Epoche; sie währt nur von 1893 bis 1895. Wir finden da zuerst ein Werk für Altsolo, gemischten Chor und Orchester „Geburt und Sendung Christi“. Ihm folgt wieder eine Symphonische Dichtung für Orchester: „Zweite Episode. Schluss aus dem II. Teil von Goethes Faust“, kurz „Fausts Tod“ genannt, ein wehevoll schönes, ganz seinem hohen Sujet entsprechendes Werk, das auch sichtlich zu des Komponisten eigenen Lieblingsschöpfungen gehört, da er noch in letzter Zeit an ihm herumgefeilt hat, um es ja in recht schönem und reinem Tonglänze leuchten zu lassen, den auch schon die häufigeren früheren Aufführungen dieser Dichtung in Dresden ausgestrahlt haben. Das Glück, auf Wunsch eines Liszt auf einem Tonkünstlerfeste mustervoll aufgeführt zu werden, das dem „Rabenstein“ einst in Sondershausen zu teil wurde, durfte diese zweite Faustszene allerdings

bisher leider noch nicht erleben! Schulz-Beuthen schuf nunmehr eine Orchestersuite „Aus meiner Wiener Musikmappe“, die besonders an ihren Entstehungsorte sehr populär wurde, und eine weitere Komposition „Auf dem Künstlerfest“, für Orchester, oder auch für Klavier allein, um dann wiederum eine Symphonische Dichtung für Orchester zu vollenden; sie ist in Dresden aufgeführt worden. Auch eine „Ungarische Ballade“ für Orchester, eine Komposition „An Schubert“, für Klavier- und Kammermusik und abermals eine symphonische Dichtung „Beethoven-Hymnus“ für Orchester, entstanden in Wien, wo also fast allen Kompositionen unsres Meisters lokale Anregungen zugrunde liegen. Gekrönt wurde diese Epoche aber doch wohl durch das Quintett in B moll für Streichinstrumente, welches — wenn wir richtig unterrichtet sind — später zur VII. Symphonie erweitert worden sein soll.

Es bleibt nun noch die letzte Epoche zu besprechen übrig, die zweite Dresdner Periode, die von 1895 bis zur Gegenwart währt. Sie enthält der Anzahl nach verhältnismässig wenig, dem Werte nach aber höchst wichtige Kompositionen. Es sind folgende. Die achte oder Sieges-Symphonie. — Die unvollendete neunte Symphonie. — Die symphonische Dichtung für Orchester (die aber auch in einem Originalarrangement für zwei Klaviere vorliegt) „Ein Pharaonenbegräbnis“. — Ein Oktett für Blasinstrumente. — Eine Serenade für Orchester. — Der 23. Psalm („Der Herr ist mein Hirte“) für Acapellachor. — Ein „Wanderlied“ für Frauenchor. — Endlich ein Liederzyklus, nämlich die Komposition von fünf Dichtungen der Frau Mathilde Wesendonk, die schon mehrfach öffentlich gesungen worden sind und von denen eins („Der Waisenknabe“) im Berliner „Weltspiegel“ zum Abdruck gelangt ist. — Von all diesen letzten oder doch bisher letzten Werken unsres so ungemein fruchtbaren und fleissigen Meisters wollen wir aber nur noch eins herausgreifen und einer näheren Betrachtung unterziehen, weil seine ganze Art, Ent-

stehung und Ausführung uns für den Komponisten besonders charakteristisch erscheint: „Ein Pharaonen-grab“, welches erst im Jahre 1905 in Dresden seine Uraufführung erlebt hat. Ausser dem Trauerpomp, den jede andre Fürstenbestattung aufweist, hat das Pharaonenbegräbnis noch die Eigentümlichkeit, dass am Schluss ein kolossaler Stein vor die Gruft gewälzt wird, so kolossal, dass dieser Vorgang schon in rein dynamischer Hinsicht erhaben wirkt. Schulz-Beuthen will aber ausser dieser, durch die Musik ohne weiteres möglichen, rein äusseren Wirkung hauptsächlich auf die innere Bedeutung dieses Vorganges musikalisch hinweisen. Dieser besteht in dem erschütternden Bewusstsein, einen sogenannten „historischen Moment“ mit zu erleben, nämlich das Zur-Geschichte-Werden eines Helden, der bisher lebend unter uns gewelt und gewirkt hatte. Nur dem an sich schon bedeutenden Trauerzeugen kommt dies unmittelbar vor die Seele: aber nur für solche können schliesslich musikalische Heldenfeiern geschrieben werden, für solche, die nicht bloss musikalischen Leichenpomp, sondern eine erhabene Seelenfeier erwarten. Der Oberflächliche und Äusserliche wird von dieser Tondichtung (dessen äussere Vorgänge ein kurzes Programm schildern) nur den kolossalen Musiklärm im Gedächtnis behalten, den das Verschliessen mit dem Stein hervorruft; der Tiefere wird die ganze symphonische Dichtung miterleben, und die Musik wird ihm mehr sagen, als es das längste Programm vermöchte; dem Kundigen endlich wird klar werden, was wahre Programmmusik ist: nämlich keine äussere Schilderung, sondern seelische Handlung! — Fast hätten wir noch ein musikalisch-dramatisches Werk zu erwähnen vergessen: die in Wien von Friedrich Spigl gedichtete und in Dresden von Schulz-Beuthen in der Komposition vollendete „musikalische Tragödie“ in einem Aufzuge „Die Paria“. Nicht nur die Einaktigkeit, sondern auch die äusserst realistische Handlung weisen auf den damals in höchster Blüte stehenden italienischen Verismus hin, welchem aber glücklicherweise der Komponist nicht auch verfallen ist, der im Gegenteil auch hier immer der gediegene, auf den Kern gehende,

deutsche Musiker geblieben ist. Die Fabel des Stückes grenzt ans grässliche und wirkt nichts weniger als befriedigend und befreiend, ist aber spannend und hochdramatisch.

Ausser als Komponist geniesst Heinrich Schulz-Beuthen vor allem auch als Musikpädagoge, sowohl in Komposition als im Klavierspiel, einen grossen Ruf. Die Schüler kommen aus aller Herren Länder direkt zu ihm. Meist sind es sogenannte Meisterschüler, die nur noch die höchste künstlerische Reife und Weihe bei ihm gewinnen wollen. Und dazu gerade ist er der rechte Meister! Sein bekanntester Schüler dürfte übrigens der leider früh verstorbene, ausgezeichnete Komponist Franz Curti gewesen sein. — Am 19. Juni 1908 feierte Heinrich Schulz-Beuthen seinen 70. Geburtstag in körperlicher Rüstigkeit und künstlerischer Frische. Freunde von ihm veranstalteten vorher zu seiner Ehrung ein Festkonzert mit seinen Kompositionen (darunter Stücke aus der Oper „Die Paria“). Möchten ihm noch viele gesunde und erfolgreiche Jahre beschieden sein!

Robert Hermann

(geb. zu Bern 1869).





Robert Hermann.

Robert Hermann

von

Dr. Walter Niemann.

In modernen Musikreferaten kann man täglich bis zur Abgedroschenheit Phrasen wie die folgenden lesen: „Obwohl auf den Bahnen Wagners wandelnd, hat sich der Komponist seine Eigenart durchweg zu wahren gewusst.“ „Obwohl stark von Brahms beeinflusst, bricht die Persönlichkeit des Komponisten dennoch überall siegreich durch“ usw. Ich finde, nichts ist so bezeichnend für unser musikalisches Epigonentum, wie die Gleichgültigkeit, mit der solche Phrasen sowohl geschrieben wie gelesen werden. Man hat eben von dem Begriffe der künstlerischen Persönlichkeit kaum mehr eine Ahnung, man geht mit ihm hausieren, wie mit hundert anderen kritischen Requisiten, mit dem „tüchtigen Können“, dem „ernsten Wollen“, und wo es vor lauter Transpositionen mit der armen Eigenart wirklich einmal nicht mehr geht, dann bleibt immer noch der „vornehme Geist“ und die „gediegene Faktur“, womit die Komponisten über die Wertlosigkeit ihrer Werke getröstet werden.

Ich muss gestehen: nichts macht mich ärgerlicher, wie die gedankenlose Profanierung jenes Begriffes der künstlerischen Persönlichkeit, jenes göttlichen Gnadengeschenk, das der Himmel heutzutage gerade unseren schaffenden Musikern in so ausgiebigem Masse — versagt hat. Als ob z. B. Persönlichkeit ein Quantum wäre, als ob es hier ein Mehr oder Weniger geben könnte! Ich finde: entweder man ist eine Persönlichkeit, ein künstlerisches Individuum, oder man ist

keine, und wer auf Wagners Bahnen wandelt, der kann unmöglich ein eigenartiger schöpferischer Geist sein, sondern er ist und bleibt ein Epigone, auch wenn er noch so viel Talent hat, und wenn noch so viele dieses Talent als Genie in die Welt hinausposaunen. Im Gegenteil: ein allzu lärmender, allzu frühzeitig sich einstellender Erfolg stimmt mich nachdenklich, denn kühne, reformatorische Geister sind, zu ihren Lebzeiten wenigstens, noch niemals Modegötzen geworden.

Auch Robert Hermann, von welchem ich hier sprechen will, wird ein solcher Erfolg nicht so bald beschieden sein, und ich vermute sogar, dass er selber garnicht darauf wartet. Dass ich es meinen lieben Zeitgenossen gleich verkünde: Robert Hermann ist eine Persönlichkeit, ein Künstler von höchster Eigenart, eine Natur, die individuell gestalten muss, weil sie nicht anders kann, weil diese Eigenart tief in ihrem innersten Wesen begründet liegt, aus ihr organisch-unbewusst als notwendige seelische Funktion hervorgeht. Künstler, die das Originale suchen, ohne es zu finden, gibt es heutzutage viele, solche die es finden, ohne es zu suchen, wenige. Robert Hermann ist einer der ausgeprägtesten, musikalischen Charakterköpfe des modernen Deutschland, der musikalischen Gegenwart überhaupt.

Niemand kennt ihn, oder wenigstens beinahe niemand. Ernste Musiker wie Oskar Eichberg („Berliner Börsen-Courier“), Georg Göhler („Kunstwart“), Wilh. Altmann (Wiener „Zeit“), Alfred Remy (New-Yorker „Looker-On“) und der Verfasser dieser Zeilen (in den „Signalen“ und der „Neuen Zeitschrift für Musik“) haben warme Worte für diesen Künstler gefunden, aber geholfen hat es nur wenig. Eigenart wird zunächst stets als fremde Art empfunden und neben vielem, was auf den ersten Blick gefangen nimmt, wird im Anfang ein jeder eine ihm bisher unbekannte Individualität nur unter gewissen Bedingungen und Vorbehalten akzeptieren. Erst ganz allmählich, bei längerem Vertrautsein mit ihren Werken wird man das subjektiv-Fremdartige als objektive Notwendigkeit, als vollberechtigte Eigenart empfinden lernen. Ein deutliches Beispiel hierfür bin ich selbst. Noch vor wenigen Jahren machte mir Hermanns Klavierquartett op. 9 einen stellenweise direkt unsympathischen

Eindruck, während ich heute gar manches zurücknehmen möchte von dem, was ich damals in der ersten „Bestürzung“ über das Werk geschrieben. Begeisterte, seiner Musik bedingungslos beipflichtende Urteile, wie sie auf das anspruchsvolle Publikum allein Eindruck zu machen pflegen, hat demnach Hermann über seine Werke noch wenige zu hören bekommen. Trotzdem zweifle ich keinen Augenblick daran, dass die Schar seiner Anhänger sich stetig vergrössern wird, und dass mancher, von der einseitig Wagnerischen Färbung der musikalischen Fortschrittspartei ermüdet, bei Hermann angenehm überrascht: „endlich einmal etwas anderes“ ausrufen wird.

Interessieren muss Hermann unbedingt einen jeden, dem es um einen gesunden Fortschritt in der Musik zu tun ist, und schon O. Eichberg schrieb 1895 anlässlich eines Kompositionsabends, welchen unser Künstler in der Berliner Singakademie veranstaltete: „So wird er schon heute jeden interessieren, der ihm folgen will; und er wird vorläufig jeden abstossen, der nur an sein eigenes Behagen denkt.“

Das Wissenswerte seines äusseren Lebensganges ist bald erzählt. 1869 in Bern geboren, studierte er zuerst Medizin in Genf, widmete sich dann auf Griegs Ermunterung hin ganz der Musik, wurde während zweier Jahre (1893/94) Schüler von Humperdinck und lebt nun seit 1895 auf der friedlichen Marienhöhe draussen in Leipzig-Stötteritz ganz der Komposition. Geschrieben hat er bisher verhältnismässig wenig, auch wenn man in Betracht zieht, dass unter den (bei Fr. Hofmeister-Leipzig erschienenen) 13 Werken sich grösstenteils gewichtige Nummern befinden: op. 4 Konzertouvertüre, op. 6 Klaviertrio Dmoll, op. 7 Symphonie Cdur, op. 9 Klavierquartett Fmoll, op. 11 Symphonie Hmoll, op. 13 Klavier-Violin-Sonate Cismoll). Die absolute Teilnahmslosigkeit, mit der Deutschland seinem Schaffen begegnet, mag an dieser relativen Unfruchtbarkeit nicht unschuldig sein. — Seine kleineren Werke bestehen aus Liedern (zu Heineschen Texten) op. 1, op. 5, op. 8, Klaviersachen op. 2 (5 Stücke) und op. 12 Suite Cmoll, Romanze und Scherzino op. 3, Petites Variations für Klavier und Violine, einer kleinen

Berceuse op. 10 für Horn und Streichorchester bezw. Violoncello und Klavier.

Für die Oper hat er merkwürdig wenig Interesse. Ungebundene musikalische Formen liebt er nicht, gesungene Liebeserklärungen sind ihm ein Greuel (!). Realistische Dramen sind — ausser Carmen und den Meistersingern — die einzigen Darbietungen, die ihn ins Theater ziehen.

Und nun zu seiner Musik selber! Was schon rein äusserlich auf den ersten Blick bei ihr angenehm auffällt, das sind die — im Vergleich zu anderen modernen Werken — spärlichen Versetzungszeichen, mit anderen Worten, die massvolle Anwendung der Modulation. Hermann kann ruhig 8 Takte lang in Cdur bleiben und alsdann gemütlich, als wäre er der Konservativsten einer, nach dem nächstgelegenen Gdur gehen, das geniert ihn nicht im geringsten. Und in den 8 Takten Cdur bleibt er dennoch selber, schreibt er, auf die natürlichste Art und Weise der Welt, eine Musik, die kein anderer geschrieben haben kann, wie gerade er. Das mache ihm mal einer unserer Modernen nach! Nach Wagner erschien der Fortschritt in der Musik nur auf Grund der Chromatik und der „Aufhebung der Tonalität“ denkbar. Wagner erkannte in der Modulation mit sicherem Instinkt das Hauptausdrucksmittel für die Wiedergabe des stetigen Wechsels der Stimmung, wie er das dramatische Geschehnis durch alle Phasen hindurch zu begleiten pflegt. Aus Gesetzen der inneren musikalischen Logik ist diese dominierende Rolle, welche Wagner der Modulation zuerteilt, nicht entsprungen — nebenbei gesagt, ein Grund, warum die Wagnersche Musik als absolute Musik genommen, von Handlung und Bühne losgelöst, im Konzertsaal eine so geringe Wirkung ausübt. Wir vermögen den Grund des so häufigen Wechsels von Tonart und Stimmung nicht mehr einzusehen und es entsteht der Eindruck des Kaleidoskopischen, jener „monotonen Unruhe“, von welcher Hanslick nicht so ganz mit Unrecht gesprochen hat. Die Nachfolger Wagners sind aber dann noch bedeutend weiter gegangen, sie haben die Modulation auch in der „absoluten“ Musik förmlich zum konstruktiven Prinzip erhoben, und für den Antipoden von

Robert Hermann, Max Reger, könnte man geradezu das Schlagwort: „Modulation als Selbstzweck“ erfinden. Unverständlich sind solche scharfsinnige modulatorische Rechenexempel ja keineswegs, wohl aber — für mein Empfinden wenigstens — ungeniessbar. Im schroffsten Gegensatz hierzu betont Hermann nicht sowohl den Stimmungswechsel, als vielmehr die Stimmung selber. Er ist ein Stimmungsmusiker, ein musikalischer Lyriker ersten Ranges. Mir hat er sich an der Hand seiner zweiten Symphonie einmal ausführlicher und in interessanter Weise über seinen künstlerischen Standpunkt folgendermassen ausgesprochen:

„Ich halte die thematische Einheit eines Tonstückes für mehr untergeordneter Natur, und die Einheit bezw. die Kontinuität der Stimmung steht mir unendlich viel höher. Ich liebe es, erst eine Stimmung völlig auszukosten, bevor ich sie durch die psychologisch nächststehende sanft ablösen lasse. Der liebe Gott ist jedenfalls auch meiner Meinung, denn er lässt es so ganz sachte und immer gut vermittelt Morgen, Mittag und Abend, Frühling, Sommer, Herbst und Winter werden. *Natura non facit saltus*, und ich finde, die Musik (als Fortsetzung der Schöpfung) soll auch keine Sprünge machen. Langsame Steigerungen sind mir für die grossen Formen immer als erstrebenswertestes Ziel erschienen. Wie's der Dichter im Drama macht! Ob nun der Höhepunkt streng thematisch, womöglich imitatorisch oder aber in freier Polyphonie gewonnen wird, bleibt sich für die »Logik« ziemlich gleich. Überhaupt! Im Bilde einer Landschaft — wo bleibt da die Logik? Ich denke, wir treiben hier den Kultus der Linie auch nicht mehr allzuweit. Wir verlangen zwar wohl Plastik, aber keine Stilisierung mehr von ihr. Ihre Aufgabe sehen wir weniger in architektonischen Durchbildungen, als vielmehr darin, in reizvoller, harmonisch-kontrastreicher Form farbige Flächen zu umgrenzen (sie zu objektivieren) und im übrigen sich einheitlichen Ton-(Stimmungs-) Werten bescheiden unterzuordnen. Ich unterschätze die Thematik und die daraus hergeleitete »Logik« durchaus nicht, finde aber, dass sie gerade in Deutschland (dem Lande der Denker) vielfach überschätzt wird. Man geniesst die Musik nicht genug,

die Freude an der schönen, sinnlichen Erscheinung, am ausdrucksvollen Klang (worunter ich nicht etwa materielle Klangfarben-Orgien verstehe) ist gering, und während die Augen koloristischen Errungenschaften gegenüber immerhin nicht völlig blind geblieben sind, finden klanglich-harmonische Differenzierungen nur taube Ohren. Dass hinter solchen neuen Akkordbildungen sich so etwas wie Seele verbergen könnte, ahnt niemand; das wird „einfach scheusslich“ oder „barock-gesucht“ oder höchstens etwa „pikant-interessant“ gefunden. Ausdrucksvoll? Stimmungsvoll? Niemals!“

Während nun aber Hermann mit seinem Festhalten und Ausspinnen einmal angeschlagener Stimmungen sich mit unseren Klassikern berührt, betreten wir mit der Betrachtung seiner Harmonik dessen ur-eigenstes Gebiet. — Eine neue Welt tut sich vor uns auf. Die harmonische Erfindungskraft Hermanns ist ausserordentlich, die Fülle von absolut neuen Harmonien und Klangkombinationen, mit denen er die Musik schon jetzt bereichert hat, geradezu erstaunlich. Neue Sensationen, ungeahnte Empfindungen werden in uns wachgerufen, verborgene seelische Distrikte, die bisher reaktionslos in unserem Inneren schlummerten, werden affiziert und kommen uns zum Bewusstsein. — Gewiss! was uns unendlich ausdrucksvoll erscheint, uns in die intimsten, delikatesten Gemütszustände versetzt, mag anderen „scheusslich“ klingen —, es kommt eben auf die Entwicklungsstufe des jeweiligen Gehör-Organes, auf die individuelle Reaktionsfähigkeit der perzipierenden Nervenzellen an. Was von dem einen angenehm, als physiologischer Reiz empfunden wird, darauf können andere, weniger differenzierte Nerven-Elemente bereits pathologisch und mit Abwehr-Bewegungen reagieren. Mendelssohn fand, dass die Harmonien Chopins des öfteren falsch klingen, Böcklins Farben werden noch heute von einigen Wenigen als „grell“ empfunden. An dem alten Lied *de gustibus* lässt sich nun eben einmal nichts ändern. — Mit Worten ist all den seltsamen Hermannschen Klanggebilden schwer beizukommen. Man darf sie nicht etwa nur gesehen, gelesen, man muss sie gehört, oft gehört haben, um sie sich völlig zu assimilieren. Die Theorie steht ihnen vorläufig noch ratlos

gegenüber. Während die einen über Häufungen von Vorhalten und Wechselnoten jammern, greifen andere zu ihrer Erklärung auf die alten Kirchentonarten zurück, noch andere machen darauf aufmerksam, dass seine Akkorde sich ausschliesslich aus Bestandteilen der Obertonreihen zusammensetzen. Es dürfte aber leicht eine Zeit kommen, wo die sämtlichen Obertöne überhaupt nicht mehr als harmoniefremd angesehen werden. Sicher ist, wie schon Altmann bemerkt, dass Hermann seinen überaus häufigen Quinten-, Septimen- und Nonenfortschreitungen dadurch ihre Härte benimmt, dass er sie nur im vielstimmigen Satz unter starker Deckung anwendet. Göhler hat nachgewiesen, dass er noch niemals einen verminderten Septimenakkord geschrieben — ist das nicht merkwürdig? — Die eigenartige Harmonik Hermanns wirkt übrigens nicht etwa aufdringlich. Überall sehen wir sie selbstlos in den Dienst einer reichen, herzerquickenden Melodik gestellt und mit dem schönen natürlichen Fluss seiner Gedanken wird er manchen versöhnen, den er etwa mit seiner „rück-sichtslos schroffen“, „kühnen“ Harmonik beleidigt haben könnte. Von hervorragender Schönheit sind deshalb samt und sonders die langsamen kantablen Mittelsätze seiner grösseren Werke, in denen wiederum etwas spezifisch Hermannisches, seine tiefpersönliche Art der polyphonen Stimmführung zu vollster Geltung kommt.

Jede Stimme ist ihm, wie in der glorreichen Zeit der alten Niederländer, ein selbständig dahinschreitendes singendes Individuum. *) Aus diesem, mit unerbittlicher Konsequenz festgehaltenen Prinzip ergeben sich oft auf den ersten Blick die befremdlichsten Reibungen zwischen den Einzelstimmen, scheinbare Kakophonien der schlimmsten Art, die wir erst dann verstehen lernen, wenn wir sie nicht akkordisch auffassen, sondern als das notwendige Resultat logischer und plastisch-polyphoner Stimmführung. Dass dies geschieht, dafür sorgt Hermann

*) Die Bemerkung über die „Unterordnung der Linie“ bezieht sich nicht etwa auf deren Selbständigkeit, sondern vielmehr (abgesehen von der imitatorischen Thematik) auf ihre figurative Durcharbeitung, virtuosos Passagenwerk, Verzierungen u. s. w., die bei Hermann in der Tat eine sehr untergeordnete Rolle spielen.

durch Anwendung heterogener Klangfarben, welche in solchen Fällen das Ohr förmlich zwingen, bei der Betrachtung der auf diese Weise kräftig auseinandergehaltenen Einzelstimmen und Klanggruppen zu verweilen und darüber die Gesamtwirkung bis zu einem gewissen Grade ausser Acht zu lassen. Es ist erstaunlich, wie einfach und beinahe selbstverständlich solche Stellen in ihrer praktischen Ausführung erscheinen, während sie vorher auf dem Papier und auf Grund ungenauer Klangvorstellungen tatsächlich unmöglich erschienen. Freilich: solange als der beste „Partiturenfresser“ derjenige gilt, der die meisten Notensysteme unter seine 10 Klavierfinger zu bringen imstande ist, solange werden die Hermannschen Partituren für die Dirigenten Bücher mit sieben Siegeln bleiben. Es versteht sich übrigens von selbst, dass solche „Extravaganzen“ nur da zu finden sind, wo dem Komponisten verschiedene Klangfarben zur Verfügung stehen, d. h. im Orchester und in der Kammermusik, während seine Klaviersachen in dieser Beziehung schon wesentlich „zahmer“ erscheinen.

Füge ich nun noch hinzu, dass Hermann kein Formzerbrecher, kein musikalischer Anarchist sein will, sondern sich, mutatis mutandis natürlich, an unsere klassischen Formen anlehnt, dass sein Klaviersatz klangschön und — schwierig ist, dass er in seinen Orchesterwerken kein moderner Farbenkleckser ist, sondern — heutzutage eine Seltenheit — mehr instrumentierte Musik als musikalische Instrumentation schreibt, dass er unter deutschen Meistern mit Bach und etwa noch (in den kleineren Formen) mit Schubert wesensverwandt ist, zu Beethoven und Brahms in gar keinen Beziehungen steht, und in der Gegenwart höchstens noch mit Tschaikowsky und der jungrussischen Schule einiges Wenige gemeinsam hat — so glaube ich des Sachlichen, objektiv Nachweisbaren genug über Robert Hermann gesagt zu haben. Mit Worten lässt sich, wie gesagt, nicht viel ausrichten und ich rate Dir, lieber Leser, vielmehr: Greif selbst zu Robert Hermanns Kompositionen, spiele, singe und studiere sie in eigener Person und suche Dir selbst ein Urteil zu bilden.

Bist Du Sänger, so greif' nach seinen Liedern; Du wirst ganz köstliche kleine Edelsteine unter ihnen finden,

wie: „Der Fichtenbaum steht einsam“, „Nacht liegt auf den fremden Wegen“, „Ach ich sehne mich nach Tränen“ und wie sie alle heißen. Bist Du Kammernusikspieler, so nimm die Violin-Sachen, das Dmoll-Klaviertrio, das Fmoll-Klavier-Quartett mit seinem süß schwärmenden und trauernden Intermezzo vor, das dem immer und immer wieder in den Ohren nachklingt, der's einmal in sich aufgenommen, oder spiele mit einem tüchtigen Partner die Cismoll-Klavervioline-sonate, die wieder eine ganz prächtige Naturmusik ist. Wie da im ersten Satz das Klavier das ruhelos und elementar wallende und wogende Sechszehntelmotiv bis zum Schlusse nicht aus der Hand läßt, wie der düster-feierliche Hymnus des langausgesponnenen Lento im Klavier anhebt, das zweite Thema so zärtlich bittend und in süße Erinnerung versunken damit kontrastiert, wie's dann gewitterschwül und gespenstisch in gewaltigen Naturlauten unheimlich zu uns redet und endlich mit freundlicher Hilfe des Seitenthemas alles zum ruhig gefestigten Ende geht, wie die Waldidylle des dritten Satzes einen kleinen Ruhepunkt vor dem erzürnten Ausbruch des Finale bildet, das alles ist wunderschön poetisch-musikalisch „abgemalt“. Und ist er Klavierspieler, so wird er sich die fünf Stücke op. 2, besonders aber die entzückende Cmoll-Suite op. 12 gewiss nicht entgehen lassen. „Diese ganze Suite ist eine mit breiten leuchtenden al fresco-Strichen malende, wundervolle Naturmusik. Im ersten Satz schreiten wir im Gewitter dahin, das Scherzino, eine köstliche moderne Wiederaufstehung des alten Kerllschen „Cucu-Capriccio“, steckt voll Kuckuckschlag, Vogelsang und Quellenmurmeln, das Intermezzo ist ein liebliches, ruhevolles Pastorale, und das Finale vollends eine der genialsten musikalischen Hobbemas seit Schubert. Mit welchen elementaren Mitteln und mit welcher Naturtreue sehen und hören wir da das gewaltige Mühlrad in der alten, in unheimlichem Waldesdunkel vergrabenen Mühle am schäumenden Bache sich rastlos drehen! Wie elementar wirkt der kurze Durteil, wie ein verirrter Sonnenstrahl. Die Canzonetta scheint mir den Menschen in der Natur zu verkörpern. Im ersten Stück in düsterer, verzweifelter Stimmung mit dem Gewitter dahinstürmend, läßt er

in der Canzonetta, einem in grossen, ruhigen Linien bedrht dahinströmenden Satze, sich ins Herz blicken. Ich kenne wenig Klavierstücke, in denen sich tiefes, resigniertes Leid und herzliche Trostversuche (im D dur-Mittelteil mit seinem in Seufzern ersterbenden Schlusse) so wahr und ergreifend aussprechen. Neben den Liedern wird man durch dieses Werk wohl am leichtesten in Robert Hermanns Individualität eindringen“.

Tiefe Melancholie, müde Resignation, dann wiederum gewinnende Herzenswärme, kraftvolle Männlichkeit charakterisieren im allgemeinen den Grundzug seines Wesens. Für seelische Depressionszustände hat Hermann süss-wehmütige Töne gefunden, wie noch keiner vor ihm. Auch hohes, tragisches Pathos ist ihm zu eigen, wogegen der Ausdruck lärmender Freude, rauschender Feststimmungen, wofern er wenigstens jemals danach gesucht, ihm bisher versagt geblieben ist. Ebenso der Beethovensche Scherzo-Humor, denn an Stelle des Scherzosatzes bringt er in seinen grösseren Werken in der Regel einen langsameren Satz von geringer Ausdehnung, ein Allegretto oder ein Intermezzo von Menuett-Charakter.

Weichlich sentimental wird Hermann niemals, hohles Pathos und weltschmerzliche Zerrissenheit kennt er nicht, der moderne hysterisch-ekstatische Theaterstil ist ihm fremd. Oftmals ist es, als erzählte er einfach musikalische Tatsachen und überliesse es dem Hörer, daraus das seelische Stimmungs-Fazit zu ziehen — so verhalten erscheinen seine Empfindungen in dem Ausdruck, den er ihnen gegeben.

Wir kommen zum Schluss. Hermann ist jetzt 37 Jahre alt und noch so gut wie unbekannt. Lebte er, statt in völliger Weltabgeschiedenheit, in München oder Wien, so würde sich wohl längst ein „Robert Hermann-Bund“ um ihn herum gebildet haben, ein mehr oder weniger spektakelnder Freundesbund, wie er ja dort selbst kleineren und in keiner Weise „neutönenden“ oder original schaffenden Talenten à la Joseph Reiter und Camillo Horn nicht versagt geblieben ist. Aber Hermann ist leider ein geschworener Feind aller Cliquen- und Vereinsmeierei und auch jetzt scheint ihm die heillose Meinung, dass in Deutschland dann

und wann Kunstwerke um ihrer selbst willen aufgeführt werden, noch immer nicht abhanden gekommen zu sein. Dennoch prophezeie ich ihm: seine Zeit wird kommen, sie muss kommen. Seine Persönlichkeit ist zu markant, zu bedeutend, zu grundgermanisch, als dass sie auf die Dauer unerkannt bleiben könnte. Und wir brauchen den Mann — nicht nur um des Fortschritts willen, nein, allein schon der einfachen Abwechslung zu liebe, als Gegengewicht gegen das alleinseligmachende Wagnerianertum. Variatio delectat, und der Mann, der unbekümmert um das Modegeschrei seine eigenen Wege geht, der, instinktiv nur auf die eigene innere Stimme horchend, bewusst oder unbewusst, neue Werte schafft, der Mann, der „mal was anderes“ schreibt — ein solcher Künstler, weit davon entfernt, ein blosser Sonderling zu sein, ist für die Gesamtheit noch stets von Bedeutung geworden, in solchen Naturen pflegt der immanente Fortschrittsgedanke in die konkrete Erscheinung zu treten. Robert Hermann hat ein Anrecht darauf, bei deutschen Ohren und Herzen Eingang zu finden.

Musikwissenschaftliche Abhandlungen und Bücher über Musik.

	Mark
Arnold, Yourij v., Die alten Kirchenmodi, historisch und akustisch entwickelt	3.—
Bach, Ph. Em., Versuch über die wahre Art, Klavier zu spielen. Nach der Original-Ausgabe mit kritischen Erläuterungen herausgegeben von Dr. W. Niemann . brosch. Mk. 6.— geb.	7.—
Bräutigam, M., Der musikalische Teil des protestantischen Gottesdienstes, wie er sein und wie er nicht sein soll. Nach eigenen Erfahrungen und fremden Bemerkungen dargestellt (Vergriffen)	1.50
Breithaupt, Rudolf M., Die natürliche Klaviertechnik.	
Band I. Handbuch der pianistischen Technik. Die freie, rhythmisch-natürliche Bewegung (Automatik) des gesamten Spielorganismus (Schulter, Arme, Hände, Finger) als Grundlage der „klavieristischen“ Technik. Mit 15 Kunsttafeln.	
brosch. Mk. 5.— geb.	6.—
Band II. Die Grundlagen der Klaviertechnik. Grosse praktische „Schule der Technik“ zur Erlernung des freien, natürlichen Gewichtsspiels (Balance der Schwere) für alle Ausbildungsklassen der Vor- und Mittelstufe	kart. 4.—
Brendel, Fr., Organisation des Musikwesens durch den Staat .	1.—
Bülow, Hans v., Über Richard Wagners Faust-Ouvertüre, eine erläuternde Mitteilung an die Dirigenten, Spieler und Hörer dieses Werkes. 3. Aufl.	—,50
Capellen, Georg, Die „musikalische“ Akustik als Grundlage der Harmonik und Melodik. Mit experim. Nachweisen am Klavier	2.—
— Die Freiheit oder Unfreiheit der Töne und Intervalle als Kriterium der Stimmführung nebst Anhang: Grieg-Analysen als Wegweiser der neuen Musiktheorie.	2.—
— Die Abhängigkeitsverhältnisse in der Musik. Eine vollständige, logisch-einheitliche Erklärung der Probleme der Figuration, Sequenz und symmetrischen Umkehrung	2.—
— Die Zukunft der Musiktheorie (Dualismus oder „Monismus“?) und ihre Einwirkung auf die Praxis. An zahlreichen Notenbeispielen erläutert	2.—
— Ist das System S. Sechters ein geeigneter Ausgangspunkt für die theoretische Wagnerforschung? Streitschrift . . .	—,50
Gleich, Ferdinand, Die Hauptformen der Musik. 2. Aufl. Populär dargestellt	1.80
— Handbuch der modernen Instrumentierung für Orchester und Militär-Musikkorps mit Berücksichtigung der kleineren Orchester sowie der Arrangements von Bruchstücken grösserer Werke für dieselben und der Tanzmusik. 4. vermehrte Aufl.	1.60
Grell, Friedrich, Der Gesangsunterricht in der Volksschule .	—,50
Hoffmann, Fr. L. W., Logik der Harmonie. Ein Harmoniesystem der Obertöne.	1.—
Klauwell, Otto, Der Canon in seiner geschichtlichen Entwicklung. Ein Beitrag zur Geschichte der Musik	1.50

Musikwissenschaftliche Abhandlungen und Bücher über Musik.

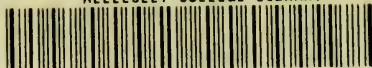
Kleinert, Julius , Der Choral von heute und der von ehemals. Ein Votum in Sachen der Choralreform. M. Notenbeilage (1860)	Mark — 50
Knorr, Jul. , Führer auf dem Felde der Klavierunterrichts-Literatur. Nebst allgemeinen und besonderen Bemerkungen, (1875)	1.—
Koch, Dr. Ernst , Rich. Wagner's „Ring des Nibelungen“ in seinem Verhältnis zur alten Sage wie zur modernen Nibelungendichtung betrachtet. (Preisschrift)	2.—
Köhler, Louis , Theorie der musikalischen Verzierungen für jede praktische Schule besonders für Klavierspieler	1 20
Kullak, Adolph , Die Ästhetik des Klavierspiels. 4. Aufl. Bearbeitet u. herausgegeben von Dr. Walter Niemann. geh. geb.	5.— 6.—
Laurencin, Dr. F. P. Graf , Die Harmonik der Neuzeit (Gekrönte Preisschrift) (1861)	1.20
Lichtwark, K. , Praktische Harmonielehre für Lehranstalten und zum Selbstunterricht	3.—
Lohmann, Peter , Über R. Schumanns Faustmusik (1860)	— 60
Mueller, R. , Musikalisch-technisches Vokabular. Die wichtigsten Kunstaussdrücke für Musik. Englisch-Deutsch, Deutsch-Englisch, sowie die gebräuchlichsten Vortragsbezeichnungen etc. Italienisch-Englisch-Deutsch	1.50
Pohl, Richard , Bayreuther Erinnerungen. Freundschaftliche Briefe an den Redakteur und Verleger der „Neuen Zeitschrift für Musik“ in Leipzig, gesammelt	1.50
— Die Tonkünstler-Versammlung zu Leipzig am 1. bis 4. Juni 1859. Mitteilungen nach authentischen Quellen. Inhalt: Berichte, Vorträge, Anträge, Protokolle, Programme, Texte und Mitglieder-Verzeichnis des „Allgemeinen Deutschen Musikvereins“	1.80
Porges, Heinrich , Die Aufführung von Beethoven's Neunter Symphonie unter Richard Wagner in Bayreuth (am 22. Mai 1872)	— 80
Quantz, Johann, Joachim , Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen. Neudruck nach dem Original (Berlin 1752) mit kritischen Anmerkungen, herausgegeben von Dr. Arnold Schering. Unentbehrliches Quellen- u. Studienwerk brosch. Mk. 6.— geb.	7.—
Ramann, Lina , Franz Liszt's Oratorium „Christus“. Eine Studie zur zeit- und musikgeschichtlichen Stellung desselben. Mit Notenbeispielen und dem vollständigen Text des „Christus“	1.—
Reger, Max , Beiträge zur Modulationslehre, Deutsch, französisch, englisch. 3. Auflage	1.—
Riemann, Dr. Hugo , Musikalische Logik. Hauptzüge der physiologischen und psychologischen Begründung unseres Musiksystems (1873)	1.50
— Das Problem des harmonischen Dualismus. Ein Beitrag zur Aesthetik der Musik	— 60
Rode, Theodor , Zur Geschichte der Königl. preussischen Infanterie- und Jägermusik (1858)	— 60
— Eine neue Regiments-Hornisten-Infanteriemusik (1860)	— 60

Musikwissenschaftliche Abhandlungen und Bücher über Musik.

Sandberger, Dr. Adolf , Leben und Werke des Dichtermusikers Peter Cornelius	Mark 1.20
Schering, Arnold , Bach's Textbehandlung. Ein Beitrag zum Verständnis Joh. Seb. Bach'scher Vokal-Schöpfungen . . .	—50
Schiedermaier, Ludwig , Bayreuther Festspiele im Zeitalter des Absolutismus brosch. Mk. 3.— geb. 4.—	
I. Die ersten Anfänge des Bayreuther Musiklebens am Hofe der Markgrafen von Brandenburg, Bayreuther Linie. — II. Die Blütezeit der deutschen Oper unter Markgraf Georg Wilhelm. — III. Die italienische Oper unter Markgraf Friedrich. Markgräfin Wilhelmine.	
Schwarz, Dr. , Die Musik als Gefühlssprache im Verhältnis zur Stimme und Gesangsbildung (1860)	—60
Seidl, Prof. Dr. Arthur , Vom Musikalisch-Erhabenen. 2. Auflage	3.—
Stade, Dr. F. , Vom Musikalisch-Schönen. Mit Bezug auf Dr. E. Hanslick's gleichnamige Schrift	—75
Stoye, Paul , Von einer neuen Klavierlehre. Ein Mahn- und Weckruf an die lehrenden und lernenden Musiker	—60
Stoeving, Paul , Die Kunst der Bogenführung	2.—
Stradal, August , Franz Liszt's Werke (im Verlage von C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig). Mit Porträt und Faksimile von Franz Liszt	—50
Tottmann, Prof. Albert , Der Schulgesang und seine Bedeutung für die Verstands- und Gemütsbildung der Jugend. 2. Auflage	—60
— Das Büchlein von der Geige oder die Grundmaterialien des Violinspieles. 2. Auflage	—60
— Die Hausmusik — Das Klavierspiel	—60
Uhde, Hermann , Weimar's künstlerische Glanztage. Ein Erinnerungsblatt (1870)	—50
Vogel, Bernhard , Franz Liszt als Lyriker. Im Anschluss an die Gesamtausgabe seiner Gesänge für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung	—60
— Zur Einführung in die komische Oper „Der Barbier von Bagdad“ von Peter Cornelius	—20
Wagner, Richard , Faust-Ouvertüre von H. v. Bülow	—50
Weiss, Gottfried , Über die Möglichkeit einer wirklich allgemeinen Stimmbildungslehre und das Wesen derselben. (1871) . .	—60
Weitzmann, C. F. , Harmoniesystem. (Gekrönte Preisschrift.) Erklärende Erläuterung und musikalisch-theoretische Begründung der durch die neuesten Kunstschöpfungen bewirkten Umgestaltung und Weiterbildung der Harmonik (1860) . .	1.20
— Die neue Harmonielehre im Streit mit der alten. Mit einer musikalischen Beilage: Albumblätter zur Emanzipation der Quinten und Anthologie klassischer Quintenparallelen (1861)	—60
— Der Letzte der Virtuosen (1862)	—60
Wörterbuch , Musikalisches. Erklärung aller in der Musik vorkommenden Kunstausdrücke, verfasst von Paul Kahnt. Taschenformat Mk. —.50, kart. Mk. —.75, elegant gebunden	1.50
Zopff, Hermann , Ratschläge und Erfahrungen für angehende Gesangs- und Orchester-Dirigenten (1870)	—50



MELLESLEY COLLEGE LIBRARY



3 5002 03000 667 5

ML 390 .M66 3

Monographien moderner
musiker

1690

ML 390 .M66 3

Monographien moderner
musiker

